المجلس الأعلى للثقافة

هيا إلى الأب

حلمي سالم

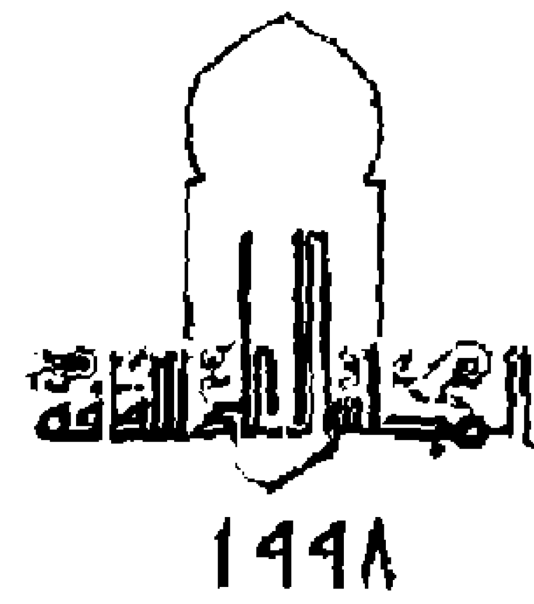


المجلس الأعلى للثقافة

هيّا إلى الأب

مقالات حول القطيعة والاتصال فى الشعر

حلمى سالم



١٩٩٨

تقديم

هذه مجموعة من المقالات المتفرقة، التى كُتبتْ فى أوقاتٍ متفرقةٍ طوال أكثر من عقدين كاملين (الثمانينات والتسعينات). يجمعها خيطٌ رئيسيٌّ واحدٌ: هو تقديم نموذجٍ صحّى للعلاقة مع «الأب»، أو الأجيال الشعرية والنقدية السابقة. وهو نموذج ينطوى على التفاعل الجدلى السليم بين الأبناء والآباء، فى حقل الإبداع والفن والأدب.

هذا التفاعل الذى يحتوى على احترام جهد السابقين، ووضعه فى سياقه التاريخى الصحيح، سياق السبق والريادة، كما يحتوى على نقد هذا الجهد، وتبيان السعى إلى تجاوزه.

ولعل مقالات الكتاب، تعطى مثالاً معاكساً لمفهوم «قتل الأب» بالمعنى المعرفى القويم، لا بالمعنى الإجرامى الغشيم، الذى شاع بين بعض الأجيال الجديدة.

إن هذا المعنى القويم «لقتل الأب» هو صورة من صور إحيائه لا إماتته: إحياءً لا يعنى الذوبان فيه، ولا يعنى نفيه، فى آن، لأن كلا التطرفين - الذوبان أو النفى - هو «قتل للذات».

لسنا جيلاً بلا آباء - كما قيل .

هؤلاء هم بعض آبائى: أنحنى لهم، وأمل أن أتجاوز جهدهم الجليل، معا .

١٩٩٧

ح.س

دنقليون وأدونيسيون

-١-

عانت حياتنا الثقافية فى عقدها الأخير من حالة «فاقة» شديدة تجلت فى معظم - إن لم يكن كل - الحقول. وبدا كما لو أن بارقة أمل فى نهضتها لن تبرق، إلى أن بدأت محاولات وجهود شباب الشعراء والأدباء فى الظهور على السطح الراكد،مخترقة ذلك الحصار العظيم. خالقة شيئا من الحيوية المفقودة ، ومشيرة إلى طريق طويل - صعب وسليم - تكمن فيه سبل الخلاص الحقيقى فى ثقافتنا المصرية الراهنة.

ولما كان التشرذم وانقطاع الخطوط، والتحوصل - المغرور أو المنعزل أو المنهزم - أحد الوجوه البارزة لهذه الفاقة الشديدة، فى مستواها الذاتى، فقد كان من الضرورى أن تستمسك هذه الحركة الشابة الصاعدة «بالمنهج الديمقراطى - الفكرى والأدبى»، ليتشكل لها منه مبدأ من أكثر مبادئها أصالة، وهو توثيق عرى الجدل والتفاعل بين مختلف التجارب (أو الأجيال كما يقال فى التسمية القاصرة) ، الفنية والأدبية، فى مواجهة الانعزال والتشرذم العقيم.

نلخص هذا المبدأ فنقول: الوصل والتواصل، لا القطع والانقطاع.

وانطلاقا من هذا المبدأ الضرورى قرأنا حوار الشاعر أمل دنقل فى العددالأول الماضى من «الكراسة الثقافية»، وانطلاقا منه نود أن نناقش - بأدب الحوار - بعض ما ورد بهذا الحوار من اراء.

-٢-

يقول الشاعر أمل دنقل، فى رده على سؤال حول المباشرة فى شعره والوضوح:

«لا أستطيع أن أصنف نفسى ضمن مدرسة معينة فهذا دور النقاد. وإن كنت أعتقد أننى أنتمى إلى المدرسة التى ينتمى إليها أحمد عبد المعطى حجازى وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر وممدوح عدوان وأحمد دحبور، وكل الذين يعتبرون الشعر سلاحا، وليس تهدجا صوتيا فى الإذاعات الرسمية أو فى الصالونات الخاصة».

«أما تهمة المباشرة فإننى أضحك لها أحيانا. فحتى وقت قريب كنت أتهم بالغموض واللجوء إلى رموز دينية وتراثية معقدة لكى أقول كلمتى. بالطبع أنا ضد الغموض الذى ينشأ عن عدم وضوح التصور فى ذهن الشاعر فيلجأ الشاعر وقتها إلى ألاعيب لغوية يخفى بها عجزه عن إصابة كبد المعنى كما يقول القدماء.

هذا هو الغموض الذى يقصد به مداراة الموقف الاجتماعى للشاعر والتحايل عليه. فكثير من الشعراء ليس لهم قضية لكنهم حتى يتلافوا النقد الذى يوجه إليهم فإنهم يلجأون إلى التعمية حتى ينشغل الذهن بمحاولة تتبع دهاليز صورهم عن إدراك الكنه النبيل فى القصيدة. ويمكننى تسمية هذا النوع بالانتهازية الشعرية».

والحق أننا كنا نظن أن مشكلة «الغموض» هذه قد حسمت وتجاوزتها نظراتنا النقدية والجمالية. كنا نظن أنها حسمت بانتهاء موجة النقد (المضمونى) التى تسلطت على رقاب الحياة النقدية فى العقدين الفائتين، ثم بظهور الدراسات والفلسفات الجمالية الجدلية الجديدة التى بينت لنا بجلاء أن مربط الفرس فى العمل الفنى هو رقى التشكيل الجمالى لموقف معين من العالم، لا فى هذا الموقف بذاته منفردا، فليس بالمضمون وحده يكون العمل الفنى ويكون النظر النقدى الجمالى.

نقول كنا نظن ولكن بعض الظن إثم، إذ يبدو أن هذه «الطرائق المضمونية فى النظر الفنى والجمالى» ذات أرواح سبعة، فما إن تظن أنها انتهت حتى تعاود من جديد الطفو على سطح حياتنا النقدية.

وعلى أية حال، فقد وضع الشاعر أمل دنقل نفسه ضمن مدرسة واحدة تضم حجازى وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر وعدوان ودحبور. ونحن نظن - وليت ظننا لا يكون هذه المرة إثما - أنه وضع عينيه وهو يصنف هذا التصنيف نصب الانتاج المبكر لهؤلاء الشعراء. وولو أنه أمعن النظر الدقيق فى انتاج هؤلاء الشعراء المؤخر أو الراهن لكان أدرك أمرين:

الأول هو صعوبة ضمهم جميعا تحت مدرسة فنية واحدة، حتى وإن التقوا فى الموقف الاجتماعى (أو المضمونى)، وفى اعتبار الشعر سلاحا لا تهدجا فى الإذاعات الرسمية أو فى الصالونات الخاصة.

وآية ذلك أن التصنيف النقدى القويم إنما ينبنى على أساس فنى لا فكرى، وإلا لانداحت بين أيدينا العملية النقدية اندياحا يفقدنا التمييز الدقيق.

والثانى هو أن هؤلاء الشعراء - أو معظمهم الغالب - قد تجاوزوا فى شعرهم المتأخر أو الراهن، ذلك الأداء الواضح المباشر الذى اعتمدوه فى شعرهم الأسبق، والذى جعل الشاعر أمل دنقل يعتقد بانتمائه معهم إلى مدرسة واحدة.

- ٣ -

على أن تفسير أمل دنقل للغموض هو ما يستوجب وقفة أدق، اذ قدم الشاعر دنقل عدة تفسيرات للغموض الذى يشوب قصائد بعض الشعراء، تتسم ببعدها عن التفسير الفنى والنقدى السليم، لتصبح أقرب إلى التفسيرات (العملية والسيكولوجية) وغيرها مما لا يدخل فى النظر النقدى الموضوعى.

وفى تفصيل هذا الأمر نقول:

هو يفسر هذا الغموض بعدم وضوح التصور فى ذهن الشاعر، وكأنَّ التصور يجب أن يكون واضحاً كل الوضوح فى ذهن الشاعر الخالق. والحق أنه لو كان التصور واضحا كل الوضوح فى ذهن الشاعر، لما كانت بهذا الشاعر حاجة - من الأصل - إلى الخلق الشعرى. إنما يخلق الشعراء شعرهم لاجتلاء هذا الكون الفنى المبهم، وللقبض على هذا التصور فى حالة تلبس بين الانكشاف والهرب، لا لكى (يشرحوا) تصورا واضحا على القراء.

إن العملية الفنية هى - فى هذا الضوء - معاركة ومكابدة لرؤى غير واضحة وضوح الآراء الفكرية أو المنطقية أو الفلسفية، لكى تنجلى عن (تجربة فنية جمالية) هى ما نسميه بالقصيدة.

فالقصيدة - فى هذا الضوء - ليست إبداء للرأى فى العالم، بل هى إقامة عالم فى العالم، أو عالم للعالم.

على أن شاعرنا دنقل قد لمس أمرا خطيرا: هو وجود بعض قصائد أميل إلى (اللعب الشكلى العقيم) وأبعد عن (التشكيل الفنى الرفيع)، وهو أمر يخشى أن تنحرف إليه بعض التجارب الشعرية فى عالمنا العربى.

لكن المتأمل المدقق سرعان ما سوف تزول خشيته إن هو أمعن النظر قليلا، ذلك أنه لن يجد لهذه الظاهرة الشكلية العقيم وجودا ذا وزن حقيقى فى شعرنا العربى بعامة.

وآية ذلك أن الخصائص الاجتماعية والثقافية التى أفرزت مثل هذه الظواهر فى الشعر الغربى مختلفة - لأسباب لا مجال هنا للتفصيل فيها - عن الخصائص والأصول التى تفرز اتجاهات الشعر العربى الراهن.

وعلى ذلك فإن القول بوجود مثل هذه النوازع الشكلية العقيم فى شعرنا العربى إنما هو نوع من الاسقاط الذى يؤدى إلى العسف والتجنى، ويكاد يوقع فى شىء من «التبريرية» الخاطئة.

وكان حريا بشاعر مثل أمل دنقل - وغيره من الناعين على الشكلية والشكليين - أن يميزوا بين (الشكلية العقيم) التى لا يرضاها أحد، وبين (التشكيل الفنى الرفيع) الذى يعتمد المجاز التخييلى والترميز الفنى، ويفتح نوافذ التجريب والتجاوز التكتيكى للموروث والثابت. مما يخلق نوعا من المسافة بين «الوعى الجمالى الاعتيادى» وبين «إدراك الكنه النبيل للعمل الشعرى» ويخلق نوعا من الاغتراب الأليم، بما يؤدى إلى الافتقار إلى أرض مشتركة للاتصال وهو ما يسمى خطأ بالغموض.

-٤-

إن وضع قضية الغموض على هذه المنضدة النقدية الدقيقة خليق بألا يدفعنا إلى هوة التعميمات الضارة، وبأن يحمينا من أن نفسر هذا الغموض تفسيرا سيكولوجيا فنقول إن الشاعر الغامض إنما (يغمض) عجزا عن الإبانة والوضوح ومداراة للموقف الاجتماعى.

إذ أليس من حق هذا الشاعر الغامض أن يقول بأن الشاعر الواضح إنما (يتضح) عجزا عن التشكيل الفنى الرفيع ومتطلباته الجمالية الصعبة؟ ويؤدى بنا ذلك إلى أن نتوه فى غياهب التفسيرات الذاتية التى لا تفتى فيها محكمة بحكم ولا شاهد ببرهان، طالما بعدنا عن العمل الفنى نفسه الذى هو جسم الجريمة المادى، والذى يمكن بفحصه والتعامل الجمالى الصحيح معه أن نهتدى إلى سبيل سواء.

إن مثل هذه التفسيرات الغريبة كفيلة بأن تدفع البعض منا إلى أن يقول:

«الحق أن مثل هذه الأساليب المباشرة فى الأداء الشعرى إنما هى التى تنطوى على نوع دفين من «الانتهازية الجماهيرية» التى تتملق نوازع الجمهور وتفرغ غضبه الداخلى، وتتملق مستوى الوعى الجمالى لديه فتظل تابعة له منقادة، لا مغيِّرة قائدة، كما ينبغى أن يكون الفن الرفيع».

نعود فنقول: إن الوضع النقدى الدقيق لقضية الغموض خليق بألا يدفعنا إلى التفسيرات الخارجة على الفن وعلم الجمال، من مثل القول بأن هذا الغموض هو مداراة للموقف الاجتماعى والسياسى للتحايل على السلطات هروبا من العقاب وطلبا للأمن والأمان والنجاة.

وآية ذلك أن أمل دنقل - وهو الشاعر الواضح المباشر الذى لا يتحايل بالغموض على السلطة إيثارا للنجاة - لم يتسبب شعره الواضح المباشر فى أى أذى له من بعيد أو قريب، فلم يسجن ولم يفصل من العمل، ولم يغتله عميل سلطوى بسبب هذا الشعر الواضح الصريح.

نقول لم يلحقه أذى بعامة، اللهم إلا بعض الأذى العمومى المتمثل فى محاصرة الكلمة الجادة والملتزمة فى النشر والندوات والحركة وغيرها من ألوان التضييق الثقافى، وهو تضييق يتعرض له الجميع، مباشرون وغامضون، فاتحون وغامقون.

أكاد أقول: إن الشعراء المباشرين الآخرين - غير أمل دنقل - ممن تقع لهم ألوان من الأذى عديدة - كالسجن والفصل والاعتقال - فإنما يقع لهم ذلك بالدرجة الأساسية بسبب انتماءاتهم السياسية أو الاتهام بالانتماءات السياسية لا الشعرية، أى لأسباب سياسية مباشرة لا بسبب الشعر المباشر، واستثنى من زعمى الشاعر أحمد فؤاد نجم، فهو ظاهرة خاصة فى المقام الأول.

-٥-

فى نفس الاجابة عن السؤال السابق قال الشاعر أمل دنقل مستطردا :

«إننى على سبيل المثال أحب أدونيس، لكننى لا أحترم الأدونيسيين، فهؤلاء الذين يحاولون تقليد أدونيس يحكمون على أنفسهم بالموت مقدما، ليس فقط لأن أدونيس أكثر ثقافة منهم أو لأنه صاحب قضية اعتنقها فى مساره الاجتماعى المتغير وظل مخلصا لها، ولكن أيضا لأن أدونيس استطاع أن يكون شخصية فنية فى خلال رحلته الشعرية وأن يكون متميزا عمن عاصروه أو سبقوه. لكن هؤلاء الذين ارتدوا عباءته لن يكونوا مثله، فليس هناك غير أدونيس واحد، والباقى سوف تكنسه الأيام». ولئن كان الشاعر أمل دنقل يقول هذا الرأى تحت مغزى المثل القائل «إياك أعنى واسمعى يا جارة» فإن لدينا من الشجاعة ما يجعلنا - ونحن بعض الجارة المقصودة - نسمع ونناقش ونرد. وليس فى الأفكار من حرج.

ونظن أنه قد آن الأوان للتصدى بالتفنيد لهذا الزعم الغريب الذى ألصق بمعظم الشبان الشعراء تهمة الأدونيسية والتقليد، وخصوصا جماعة «شعراء إضاءة ـ ٧٧» الذين نالوا النصيب الأوفر من هذا الزعم العشوائى غير الرصين.

ونحمد للشاعر أمل دنقل ـ ابتداء ـ أنه لم يتطرف إلى حد اتهام أدونيس وهؤلاء المسمين بالأدونيسيين بالعمالة لإسرائيل والامبريالية العالمية وخيانة الوطن مثلما زعم من قبل زاعمون!.

ولعل شيئا من إمعان النظر البسيط فى هذا الزعم بالأدونيسية لدى شباب الشعراء ـ وهو زعم شارك فيه غير دنقل كثيرون ـ سيكشف سريعا عن تهافته وخوائه من أية دلالة ضارة يمكن أن تشير إلى استفحال مرض أو استشراء داء.

وفى تفصيل هذا الإمعان البسيط نقول:

إن نظرا هادئا لمسألة التأثر بكبار الشعراء يدلنا على أن هذا التأثر أمر وارد وطبيعى فغالبا ما يتأثر الشعراء فى بدايات تكوينهم الشعرى بكبار الشعراء، وخاصة أولئك الشعراء الكبار الذين يتسمون بشخصية فنية فريدة وانجاز شعرى محورى يستقطب نحوه نفرا من شباب الشعراء الصاعدين، الباحثين عن منابع للنهل الشعرى، حتى اذا ما استقام لهم عودهم الشعرى ودانت لهم ملكتهم وأدواتهم الفنية ـ أو كادت ـ انتقلوا من طور «التبعية الشعرية» إلى طور «الاستقلال الشعرى» وتميز الصوت والأداء.

إن كثيرا من شباب الشعراء قد تأثروا ـ فى مرحلة أو بعض مرحلة ـ بالسياب والبياتى وعبد الصبور ولم يشهر أحد فى وجههم سيف الاتهام قائلا: أنتم سيابيون، أو بياتيون، أو صبوريون.

لم يشهر فى وجههم هذا الاتهام أحد، انطلاقا من ادراك أنه سرعان ما سوف يتفرد المتأثرون عن المؤثرين، ويستمر الأصيل الذى حقق لصوته خصوصية فريدة ويسقط من لم يستطع تحقيق هذه الخصوصية الفريدة.

فما بال هذه المسألة تثار حاليا بهذه الصورة الملحاحة المتكررة الشائعة، التى تدفع إلى الاعتقاد الأكيد بأن وراءها خلفية غير خالصة لوجه الفن والنقد والأدب، ودوافع ليس للموضوعية فيها نصيب كبير.

على أننا نود أن ندفع بمناقشة مسألة التأثر هذه، إلى درجة جديدة من الإمعان النظرى، فنقول: إن التأثر فى معناه العميق ليس فى مجرد احتذاء كلمة، أو معنى. أو صورة، فهذه كلها لا تقيم ما يمكن أن يسمى تأثرا. اذ الكلمات (ألفاظ ومفردات اللغة المحدودة) ملك للجميع، جميع الناس وجميع الشعراء، وهى عند الشعراء (مادة) ضيقة يمتح الجميع منها ولا يملك أحدهم فيها احتكار مفردة واحدة، كما أن المعانى مبذولة على قارعة الطريق، وحتى الصورة فهى ميدان إبداعى ضيق، والشعر جادة وقد يقع الحافر على الحافر كما يقول العرب الأقدمون.

لا اختصاص إذن فى أى من هذه العناصر الجزئية يمكن أن ينفرد به شاعر دون سواه، بحيث تقيم تأثرا حقيقيا. إنما يتأتى التأثر الحق من احتذاء (البناء الشعرى) لدى شاعر من الشعراء، واحتذاء طرائقه وأساليبه فى (تصميم) العمل الشعرى.

نقول - بتعبير أدق: ليس التأثر فى احتذاء اللفظ أو المعنى أو الصورة، بل فى احتذاء (نظام العلاقات الذى يربط هذه المواد بعضها ببعض)، أى ليس فى المفردات والجزئيات التى (تكوِّن) العمل، بل فى ذات (التكوين) والبناء.

ولو أن الشاعر أمل دنقل - وغيره من الناعين على الأدونيسيين الملعونين أدونيسيتهم اللعينة - أمعنوا النظر الهادئ - فى هذا الضوء - فى شعر هؤلاء الذين سوف تكنسهم الأيام، لما وجدوا مثل هذاالتأثر المختلق، بالمعنى الذى ذكرناه، فلأدونيس طرائقه الخاصة فى تكوين علاقات العمل الشعرى وبنائه المعمارى الفنى لم يقلدها واحد من هؤلاء الشباب الشعراء، بل إن معظم هؤلاء الشباب قد بدأت تتشكل له طرائقه الخاصة فى إقامة البناء الشعرى، التى تختلف - بدرجة كبيرة أو قليلة - عن طرائق أدونيس فى إقامة هذا البناء. وربما سنحت فرصة مقبلة لتفصيل هذا الرأى الذى نجمله، فى الفروق بين أساليب الأداء الشعرى عند أدونيس وعند المسمّين بالأدونيسيين الضالين.

-٦-

على أننا - بعد كل الذى تقدم - غير منزعجين من أن ننسب إلى أدونيس. ونحمد الله أنه ليس شاعرا غربيا ولا مستوردا ولا غير نابع من تراثنا العربى الأصيل ومن خصائص واقعنا وظروفه الخاصة، وغير ذلك مما يقال عادة فى مثل هذه الإدانات العتيقة.

بل إننا نضيف أننا نكن لهذا الشاعر الجرئ كل تقدير وحب، ونري فيه ـ ببساطة ـ حدثاً شعرياً عربيا هاما، وقامة قصرت دونها بعض هامات الذين رفعوا عقيرتهم كثيرا في حياتنا صائحين بالدعوة إلى الشعر الجماهيرى المحرض، نائحين باعلاء المضمون السياسى على الفن الرفيع، حتى خسرنا الاثنين: كالسياسة والفن جميعا.

إن هذا الشاعر العربى هو الذى فتح شهيتنا على نبع التراث العربى القديم: الشعرى والنقدى أكثر مما فعل أساتذتنا الأكاديميون الواضحون.

وهو الكاتب الجمالى العربى الذى تتبع استشهاداته ومقتبساته من هذا النبع النقدى الجمالى العربى القديم، فى حين تنبع معظم استشهادات واقتباسات النقاد العرب الآخرين ـ واضحين وغامضين ـ من الفكر الجمالى الغربى، القديم والحديث.

نقول: إننا لا نرى غضاضة كبيرة فى أن نكون أدونيسيين إذا كان المقصود هو المعنى الإصطلاحى، على أننا نفرق ـ فى هذه المسألة الأدونيسية ـ بين المنهج وبين المذهب: المنهج فى هذا الصدد الشعرى هو التجريب المتواصل والشجاعة الشعرية الدائمة والجرأة على النبش والاقتحام الجمالى لكل مجهول ومحرم ومغلق. ونحن باعتمادنا هذا المنهج إنما نعتمد ـ فى الحق ـ جوهر الفن باعتباره ظاهرة اقتحام مفتوحة

أما المذهب فى هذا الصدد الشعرى فهو ما ينتج عن ذلك «المنهج» المقتحم من نتائج، أى من أعمال شعرية وقصائد وطرائق فنية خاصة.

نحن إذن قد نتفق مع أدونيس فى (المنهج الجمالى)، ولكننا نختلف عنه فى (المنتوج الشعرى)، بمعنى أننا نصطنع أداة واحدة، لكننا نصل ـ أو نحاول أن نصل ـ إلى إجابات مختلفة فى بناء العمل الشعرى، إدراكا منا بأن قيمة الشاعر هى فى تفرده وتميز صوته الفنى.

وللتأكيد على ما نقول، نذكر أن للبعض منا تحفظات غير قليلة على بعض إنتاج أدونيس الشعرى، والأخير خاصة، مثل ديوان (مفرد بصيغة الجمع) الذى حفل ـ على تفوقه ورفعته الفنية ـ بالعديد من الألاعيب والرسوم الغريبة التى لا تضيف مزيدا على التجربة الشعرية الخاصة، والتى لم نفهم لها ـ نحن المسمين بالأدونيسيين ـ مبررا جماليا كافيا.

ونود أن نوضح ـ حتى لا نرمى بالغلو والادعاء ـ أن هذا ليس انتقادا متأنيا لديوان (مفرد بصيغة الجمع)، فقد يرى البعض أن هناك من المبررات الجمالية لهذه الرسوم

والتكاوين الهندسية والحروفية ما يجعلها لازمة للتجربة الشعرية لزوما عضويا، لكننا سقنا هذه الملاحظة لتوضيح أننا لسنا مدلهين فى عشق كل ما يخط أدونيس على الصفحات البيضاء، ولتوضيح أننا لا نسعى لأن نكون مثله ـ كما يقول دنقل ـ فليس هذا هدفا صحيا لنا ولا صحيحا، بل إن لدينا من الاعتداد ما يجعلنا نسعى إلى التميز عنه والاضافة إليه، فهو مهما يكن، لا يملك الأيام القادمة مثلما نملكها نحن الصغراء، اذ أمامنا أيام طويلة قادمة من الزمن الشعرى ـ أطال الله عمر الجميع ـ ووراءنا تراث البشرية فى الشعر، وتراث الشعر العربى، وجهود أدونيس الشعرية نفسها.

ـ٧ـ

وفى جوابه عن سؤال حول رأيه فى جيل الشعراء الشبان قال الشاعر أمل دنقل:

«لم أقرأ لهم بدرجة كافية تتيح لى الحكم على هذا الشعر، فهم لا ينشرون بدرجة كافية، وهذا طبعا ليس ذنبهم. لكننى أعتقد أنه لم يقتحم الأسماع واحد منهم بدرجة كافية للاصغاء إليه».

والحق أن أمل دنقل يتجاهل ـ وهو يبدى الرأى حول شباب الشعراء ـ الأزمة التى يعانيها هؤلاء، ويأخذهم بما ليس لهم فيه سبيل.

كيف يمكن أن يقتحم أسماعه شاعر منهم وأين يمكن أن يستمع أو يقرأ لهم؟ ولكم كان حريا بشاعر مثل أمل دنقل أن ينظر إلى هذه الأزمة باعتبارها حجر الزاوية فى قضية فعالية أو لا فاعلية هذا الشعر الشاب، بدلا من هذه الاشارة العابرة التى وردت فى كلامه عرضا. متناسية التأكيد على أن «المسألة الديمقراطية» هى جوهر المشكل الثقافى المصرى كله. بما يتفرع عنه من مشكلات متعددة فى المجالات المتعددة، ومنها حصار شباب الشعراء والأدباء.

إن الأشعار لا تطير فى الهواء لتدخل أسماع الناس فتفعل فعلها الشعرى الواجب، فما لم تنشر أو تلق أو تذع ستظل بعيدة عن الأسماع والأذهان والقراء.

تتجسد مشكلة هذا الجيل الجديد ـ من هذه الزاوية ـ فى أنه صعد تماما فى لحظة الاعتام الفنى والفكرى والثقافى، الذى مايزال يخيم على الأفق بظله الداكن، بينما كان جيل أمل دنقل أسعد حظا: اذا صعد هذا الجيل فاذا أبواب النشر مفتوحة على المصراعين أو تكاد ،والصحف والمجلات الأدبية تتلقف أو ترعى الأصوات الجديدة،

وتخصص له الملفات الأدبية الكاملة لتقديمه ونقده وتضويئه وعقد أواصر الاتصال بينه وبين القراء.

لا نقول أن جيل دنقل الشعرى صعد على سلالم من حرير وذهب، أو أنه لم تعترضه صعاب وأزمات طاحنة، اذ يكفى أنه كان الجيل الذى وقعت هزيمة يونيو ٦٧ على أم رأسه مباشرة.

على أن الذى نريده هنا هو أن نقول أن مسألة تأزم النشر والانتشار والاذاعة والذيوع، لم تكن - بحال - من ضمن هذه الأزمات الطاحنة.

ومع كل ما سبق، فإن هذه الحركة الشابة قد سعت صوب كسر حصارها الثقافى باعتماد مبادراتها الذاتية الجريئة سبيلا إلى توصيل كلمتهم الشعرية الشابة عبر مجلاتهم ونشراتهم الصغيرة التى يصدرونها على نفقتهم الخاصة بقروشهم القليلة.

ولما كان الشاعر أمل دنقل قليل الحرص على الاتصال والتواصل مع هذه المحاولات الشابة الفقيرة؛ فلقد كان من الطبيعى أن يقول أن أحدا منهم لم يقتحم أسماع أحد.

والحق أن شاعرنا إنما يعزل نفسه وينأى بها عن هذه الحركات الشابة، مؤكدا - بهذا الانعزال والنأى - ما يقال عن تعاليه وازدرائه للحركة التى تجرى من حوله، ليصبح - وهو الشاعر الجاد - فى واد، والحركة الشعرية الشابة فى واد.

وتوضيحا لما نقول نذكر أن شاعرا من جيل أمل دنقل، هو الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، لم يقف من الحركة الشابة ذلك الموقف الدنقلى الانعزالى، بل اتسم موقفه بفهم أصيل لضرورة التواصل بين التجارب الشعرية المختلفة للأجيال المختلفة، حتى أنه نشر مقالاً عن هذه الحركة الشابة عرض فيه لخصائصها وملامحها الشعرية، ومنبها إلى ما يراه فيها من مزالق وأخطاء.

إن موقف التنكر الدنقلى هذا الذى وقفه من الحركة الشابة يدفع بنا إلى الاعتقاد بأن دنقل إنما يتهرب من ابداء الرأى فى هذا الجيل الشاب الذى يملأ اليوم (شارع الشعر المصرى) بالصوت الحقيقى والابداع المقاوم، البديل:

البديل للشعر الرسمى المدجن، والبديل لشعر التمرد الوجودى، والبديل للصياح الرومانسى الثورى المتفائل أو العدمى!

وكم كنا نود أن ينأى صاحب زرقاء اليمامة عن هذه المعالجات المتعسفة الحادة، ليكون أكثر تمهلا وموضوعية فى النظر إلى قضية الغموض كقضية جمالية

لاسيكولوجية، وأن يكون أكثر حدبا وتواصلا مع الحركة الشعرية الجديدة: فهى وارثة العطاء الجليل لكل الأجيال السابقة فى مسيرة قصيدة الشعر العربى الحديث.

وأظننى ـ فى النهاية ـ فى غنى عن أن أؤكد مجددا على أننى سقت كل هذا النقاش من أرض التواصل والاتصال لا من أرض القطع والانقطاع، الذى شقينا بهما كثيرا كثيرا.

(١٩٨٠)

نجيب سرور

بين الشعر والمسرح الشعرى



ارتبط صعود نجيب سرور، كشاعر وكمسرحى، بصعود ثورة يوليو ١٩٥٢. والارتباط المقصود، هنا، ليس الارتباط الميكانيكى الصارم، بين الآداب والمتغيرات الاجتماعية، ولكنه ارتباط التفاعل والتجادل المتبادل. فقد تبلور مع المد الوطنى الاجتماعى لثورة يوليو ـ وعبره ـ عدد من ألمع الكتاب والفنانين والشعراء، فنبضت فى أشعارهم وفنونهم وأدبهم الآمال الوطنية والشعبية التى كانت الثورة تعد بها، أوتسعى لتحقيقها حسب ما ارتأته من طرائق ومناهج.

وعلى هذه الأرض الواسعة من الحلم، تجسدت قيم العدالة الاجتماعية والاشواق الثورية للتغيير والتقدم، فى أعمال الكتاب والأدباء الذين كان نجيب سرور واحدا بارزا فى طليعتهم فأنتج، فى هذا المناخ الحار، أعماله الشعرية والمسرحية الملتزمة.

ولقد وجه معظم هذاالرعيل المتقدم جل اهتمامه وهمه صوب التعبير عن «المضمون الاجتماعى» للقضايا التى كانت تشغل إنسان تلك الفترة المؤارة، فظهرت المؤلفات ذات الطابع «الرومانسى الثورى» عند عبدالرحمن الخميسى وكمال عبدالحليم ونجيب سرور، ووظفوا شعرهم وأدبهم فى خدمة الهدف الاجتماعى المنشود، دفاعا عن المكتسبات والخطوات السياسية للثورة، أو دفعا لهذه المكتسبات والخطوات إلى مدى أبعد وأعمق.

على أن الاحوال مالبثت ـ بعد بضعة سنوات ـ أن تقلبت بالشاعر والمسرحى، سواء من الناحية السياسية أو الناحية الفنية أو الناحية الثقافية المؤسسية، أو من الناحية النفسية الذاتية، فكان موته (فى خريف ١٩٧٨) نهاية مأساوية لشوط طويل من الحرب المتواصلة ونهاية حية لأسطورة حيه من أساطير الفنانين الشهداء فى الحياة والشهداء فى الموت.

فما كان أعرض وأخصب وأقسى الحياة التى عاشها هذا الفنان ـ الإنسان.

رحلة طويلة جسدت عناقاً حيا مع الفن، وارتباطا ناصعا بين الكلمة والموقف. رحلة تأرجحت بين قمة الشهرة حين كان سرور الورقة الرابحة لاغلب مسارحنا القومية إبان عرض : «ياسين وبهية» و «أه ياليل ياقمر»، وبين التشريد فى الشوارع ضائعا، إبان فترات الاضطهاد السياسى والضغط النفسى للقتل البطىء، حينما تجلت النوازع البيروقراطية المطعمة باهواء الارهاب الفكرى والجسدى.هذه النوازع التى انتهت بشاعرنا ضيفا مرات عدة على المصحات العقلية والنفسية، وبين الانخلاع من أى دور والطرد من كل ممارسة صحية وسليمة، إذ أغلقت المسارح ـ التى كان نجمها المفضل يوما ـ أبوابها فى وجهه الفنى الملتزم، فحرم من التمثيل أو الاخراج، وباعه فيهما طويل، وحرم من عرض مسرحياته ـ وهو من أخصب الكتاب المسرحيين ـ وطرد من التدريس فى معهد الفنون المسرحية وهو بيته الأول الحنون ـ ليجد نفسه فى نهاية المطاف وقد صار ظهره للحائط وصدره إزاء سيف القهر والإقصاء، وحيدا إلا من المرض، فقيرا إلا من حب الفقراء.

أخرج نجيب سرور أربعة دواوين شعرية، هى: التراجيديا الإنسانية، بروتوكولات حكماء ريش، لزوم ما يلزم رباعيات.

خرج «التراجيديا الإنسانية» ـ وهو ديوانه الاول ـ إبان مناخ التحولات الاجتماعية والسياسية والوطنية التى شهدها المجتمع المصرى فى بداية الستينات، وهو المناخ الذى انعكس على الفن فى إعلاء «المضمون» الثورى على أى عنصر أخر من عناصر العمل الإبداعى، فجاء الشعر خطابيا زاعقا مباشرا ـ فى معظمه الغالب ـ يتغنى بآلام الفقراء واحزان البسطاء فى رومانسية إنسانية عامة.

تقول قصيدة «لهذى الجموع»!

أفاتنتي

في احمرار الورود علي وجنتيك

رأيت الدماء

دماء المساكين في قريتي

يعيشون كالدود في مقبرة

هم الدود والميت يافتنتى!

أفاتنتي في اختناق السواد علي مقلتيك
رأيت الشقاء
يلف بأذرعه الهاصره
جسوم الملايين من أمتي!
أفاتنتي في انسياب الحياة علي شفتيك
رأيت الجفاف
رأيت سراب الحياة الشحيح
تصوره لهفة الظامئين
وهذي النجوم عيون العبيد تطل علينا
وقد جحظت بالعذاب المقل
أفاتنتي ورأيت الجموع
تسير بمصباحها المختنق
لتبحث عن لقمة ضائعة
ويأتي المساء
فتأوي إلي جحرها جائعة
وفي كفها حسرة ضارعة
وتطوي علي جوعها يأسها
ويسدل ستر الظلام الكثيف
علي مشهد من صراع الحياة
ليبدأ في الصبح فصل جديد
فتمضي الجموع بمصباحها
لتبحث عن لقمة ضائعة

فهل أهب الكأس ألحانيه

وقد زرعوا أرضنا بالعذاب؟

فتاتي... ما غيرتني السنون ولا غيرتك

أحبك مازلت لكنني

وهبت النشيد لهذي الجموع.

وتتضح فى القصيدة معظم ملامح الاداء «الرومانسى الثورى» فهناك اسقاط العام على الخاص بطريقة مباشرة أولية، حيث يرى المحب (الملتزم) دماء مساكين قريته فى احمرار خدود محبوبته. وهناك التقرير المحدد، الوصفى الشرحى، حيث يرى الشاعر الشقاء يلف بأذرعه الهاصرة جسوم الملايين من أمته، وحيث الواقع الاجتماعى المعاش هو سوق كبير يباع بها عرق الكادحين «بسعر التراب»، وهناك إعراض المحب عن محبوبته ليس عن بغض وكراهية، ولكن لأنه نذر نفسه للكفاح ووهب نشيده للجموع.

على أن هذا النوع من الشعر، على الرغم من رومانسيته المباشرة الثورية وربما بسبب منها، قد شكل ـ مع غيره مما شاع من شعر جماعى وجموعى (لا فردى ـ ذاتى) ـ إيقاعا جديدا فى ساحة القصيدة الشعرية العربية آنذاك، فى الخمسينات، وانتقالة لا ريب فى خطورتها، من النواح الفردى، إلى الغناء الجماعى المرتبط بواقع الناس والطامح إلى حياة أفضل.

ولهذا، فهو ـ فى التراجيديا الانسانية ـ يقول:

قدر الإنسان أن يفرح.. أن يصنع عرسه

قدر الانسان أن يخلق فوق الارض جنه

بل وأن يخلق نفسه

قدر الانسان أن ارادة الإنسان في الأرض قدر؟

ما السما.. ما قمة الاولمب.. ما الأقدار؟

ما كل أكاذيب العبيد؟

نحن لا نصبح اربابا إذا متنا..

ولا نبقى بشر

نحن أرباب على الارض نريد

ثم ندرى ما نريد

ثم إصرار.. ونملى ما نريد

على أن هذه الروح المتوهجة بالأمل والارادة، اختلف عليها الدهر، حتى تبدل الحال، وسرت في الروح نغمة من حزن وأنين، فمنذ ديوان «بروتوكولات حكماء ريش» وحتى «الرباعيات»مرورا «بلزوم ما يلزم»، سيصبح لأبى العلاء المعرى سطوة كبيرة على روح وقلم شاعرنا الملتزم. سنجده دائم الاقتباس والتضمين من أبى العلاء، وسنجد روح أبى العلاء ترفرف على دواوينه بالحكمة المريرة والسخرية السوداء والتشاؤم الكونى.

فإذا كنا رأينا الشاعر فى «التراجيديا الانسانية» نابضا بالحرارة مفعما بالأمل، فإننا نراه فى الدواوين التى تلته، وخاصة «لزوم ما يلزم»، وقد اكتنفته روح اليأس والمرارة يقول:

قد آن يا كيخوت للقلب الجريحْ

أن يستريحْ

فاحفر هنا قبرا ونم

وانقش على الصخر الاصم:

يانابشا قبرى حنانك، ها هنا قلب ينام

لا فرق من عام ينام وألف عامْ

هذى العظام حصاد أيامى فرفقا بالعظامْ

أنا لست أحسب بين فرسان الزمان

إن عد فرسان الزمان

لكن قلبى كان دوما قلب فارس

كره المنافق والجبان

مقدار ما عشق الحقيقة

والملاحظ - فى لزوميات نجيب سرور - غناها بالتضامين والاشارات الاسطورية والتاريخية والشعبية والدينية، فى سياق هو أشبه بسيرة ذاتية لرحلة حياة الشاعر وخوضه فى العالم الدنيوى، فالشاعر يتنقل بين كيخوت وبهية وأخطاب، وبين دانتى وفرجيل وهاملت وديموقليس والمعرى وسيزيف والمسيح، وغير ذلك من أساطير وأديان وتاريخ مما وعت ذاكرة الشاعر الثقافية.

ولعل هذا الإكثار من الإشارات والاحالات الثقافية والتاريخية قد أثقل - فى بعض الأحيان - على جسم العمل الشعرى، وشتت تركزه الفنى فى مسارات مشعبة متفرقة، مما يقلل من قدرة القصيدة على أن تصبح مكثفة مشحونة.

على أن السمة الرومانسية كانت هى القاسم الاساسى، بين مرحلة (التفاؤل) ومرحلة (اليأس) - إن صحت هذه التسميات السريعة أصلا.

ففى الحالتين نجد التقرير الذى يقترب - فى بعض الاحيان - من النثر المبذول، من مثل:

«لكن قلبى كان دوما قلب فارس، كره المنافق والجبان، مقدار ما عشق الحقيقة».

وفى الحالتين، هناك الانطلاق المبدئى من الاعتقاد بأن الشعر من الشعور، هذا الاعتقاد الذى ترجمه سرور نفسه فى بيتين شعريين يقولان:

«الشعر مش بس شعر لو كان مقفى وفصيح

الشعر لو هز قلبك وقلبى شعر بصحيح»

وصحيح أن هذا المفهوم - المتضمن فى هذين البيتين - يقف فى مواجهة الافكار النقدية السلفية التى كانت ترى ماهية الشعر فى كونه «كلاما مقفى وفصيحا» إلا أنه - من جهة أخرى - يربط ماهية الشعر بالوجدان فحسب. وهذا الربط هو ربط رومانسى فى الاساس يرجع نجاح القصيدة إلى تأثيرها النفسى على المتلقى أو المستمع، بصرف النظر عن احتيازها على مقومات العمل الفنى الناجح - من الناحية التشكيلية - أو خلوها من هذه المقومات.

ربما يرصد الناقد المدقق - والحريص على المستوى الفنى والتقنى للشعر - عددا من المآخذ الفنية على عمل نجيب سرور الشعرى، فى قصائده التى ضمتها دواوينه:

فقد يلحظ هذا الناقد، مثلا، هذا الصوت المباشر الذى لا يخلو من نبرة عالية، وما يتصل بهذه النبرة العالية من اهتمام بتقديم المضمون الاجتماعي والسياسي على حساب المستوى الفنى. وقد يلحظ هذا الناقد، مثلا، إفراطا فى استخدام الألفاظ والجمل والتراكيب العامية، فى سياق قد لا يكون دائما موفقا، فتصبح هذه الألفاظ والجمل والتراكيب عاملا من عوامل إضعاف القصيدة لا من عوامل قوتها.

وقد يلحظ هذا الناقد، مثلا، إكثارا من التعبيرات والصياغات النثرية التى تقلل من فرص حضور الصورة الشعرية التخييلية فى النص الشعرى. المحصلة، أن عمل سرور الشعرى، ربما يكون موضع ملاحظات عديدة، إلا أن عمله المسرحى الشعرى هو - فى الحق - الانجاز الجوهرى والإضافة الكبرى التى قدمها نجيب سرور لحياتنا الأدبية والثقافية والفنية.

فيما يتصل بالجانب الخاص بالمسرح الشعرى، فان سرور كان - بحق - واحدا من أوائل الكتاب المصريين المحدثين الذين قدموا نموذجا، أقرب إلى النضج والعلو، للمسرحية الشعرية، متخطيا كثيرا من عيوب السرد والحوار «القصائدى» المطول، التى حفلت بها المسرحيات الشعرية عند شوقى وعزيز اباظة وباكثير ومطران وغيرهم، والمسرحيات الأولى لكل من عبدالصبور وعبد الرحمن الشرقاوى.

المسرحية الشعرية عند نجيب سرور مختلفة. إنها ليست مسرحية نثرية مكتوبة بالشعر أوبالوزن والموسيقى، ويمكن - بالتالى - إعادتها إلي ما كانت عليه من نثر - بتجريدها من وزنها وموسيقاها - بدون أن تنقص شيئا كبيرا أو جوهريا، إذ ستظل هناك الحكاية - الرواية من الاصل. إن دخول الشعر على المسرحية ليس مجرد عملية خارجية يمكن إلباسها فى المسرحية ويمكن خلعه عنها، وتبقى فى الحالتين المسرحية مسرحية.

دخول الشعر على المسرحية هو عملية كيفية كاملة، تتعدل وتتغير على ضوئها الكثير من المعطيات المسرحية: الدراما، الحدث، الذروة.

هذا هو ما نجده فى مسرحيات نجيب سرور الشعرية.

فمن الصعب عليك أن تعيد مسرحيته الشعرية إلى روايتها الاصلية كحكاية يمكن أن تسردها، بتسلسل الحكي القصصى المعروف، أو على الاقل لا يمكنك أن تفعل ذلك بدون أن يفقد العمل كثيرا من أسباب وجوده الفني. كتب الدكتور محمد مندور عن «ياسين وبهية» يقول:

«هكذا استطاع شبابنا أن يقدم بنجاح رائع قصيدة شعرية قصصية طويلة فى صورة دراميـة جديدة لا أظن أنها مسبوقة فى بلادنا أو غيرها من بلاد العالم» (روز اليوسف ١٩٦٤). إن هذه الخاصية بعينها - التى رصدها الدكتور مندور - هى إحدى العلامات الفارقة في مسرح نجيب سرور الشعري، وهى تتلخص في أن الدراما في النص المسرحي الشعري ليست هى الدراما الروائية الحكائية المألوفة، والتى اعتدناها فى المسرح النثرى التقليدى بعامة. الدراما، هنا، هى دراما شعرية أساسا، لادراما وقائعية أو حوادثية، وإن لم تخل هذه الدراما الشعرية بالطبع - من الوقائع والحوادث وجسم الحياة الحية.

وهكذا كانت مسرحيات نجيب سرور كلها: ياسين وبهية، أه ياليل ياقمر، قولوا لعين الشمس، منين أجيب ناس، صورا من الدراما ذات الطابع الشعرى قبل الطابع الحكائي القصصى، فى إطار من استلهام الموروث الشعبى وقصص المأثور من حكايا الناس.

وفى هذاالسياق، بالمثل، كانت مسرحية «أه ياليل يا قمر» التى كتب عنها جلال الشرقاوي فى مقدمة طبعتها الأولى عام ١٩٦٨ يقول:

«إذا كان مسرحنا المصرى المعاصر يمر بمرحلة هامة من مراحل تطوره الفنى، هى المرحلة التى يؤرخ لها بالمسرح الشعرى فإن مسرحية (أه ياليل يا قمر)هى البلورة الكاملة لهذا المسرح، فبعد المسرح الشعرى التقليدى، وبعد المسرح الشعرى الجديد يجئ المسرح الشعرى الشعبى عند الشاعر المصرى الأصيل، نجيب سرور».

والواقع أن المتأمل لشعر سرور القصائدى ولمسرحه الشعرى، سيجد مفارقة هامة كبيرة، هى أن معظم ما يمكن أن يشوب شعره القصائدى من عيوب يتحول فى مسرحه الشعرى إلى خصائص مميزة ومزايا ملحوظة. إن اختلاف السياق الذى توجد فيه هذه العيوب، يجعل لها وظائف جديدة، ويجعلها تقوم بدورها فى إطار أشمل منها كجزئيات، هى فيه جزء من كل عريض.

إن المباشرة الزاعقة أو النثرية، أو التوسل الزائد بالعامية، أو اضطراب الصور وتأرجحها وتشتتها وغيرها مما يمكن أن يكون عيوبا فى قصائده الشعرية، تأخذ فى مسرحه الشعرى دورا فى دراما متكاملة، فلا تصبح مفردة هى بذاتها، بل تصبح خيطا من خيوط نسيج عريض.

إنها، هنا، تنجح فيما أخفقت فيه هناك.

والحق، أن هذه المسألة تستحق درسا متأنيا ومفصلا، يميز بين وجود هذه العناصر في الشعر القصائدي وبين وجودها في المسرح الشعري، وخصوصا أن هذه المفارقة لا تكمن في نجيب سرور فحسب بل إنها تتواجد عند شعراء مسرحيين آخرين، لعل أبرزهم ـ مع نجيب سرور ـ الشاعر الفلسطيني الراحل معين بسيسو، وغيرهما من شعراء المسرح البارزين..

وكان رحيل نجيب سرور مناسبة أخرى جديدة ومجددة لكي نفهم أن الفنان الذي يرتبط بالقوى الصاعدة والناهضة في أمته، ويرتبط بقضايا شعبه المصيرية وهمومه الحقيقية، هو فنان يبقى في ذاكرة وطنه الحية.

ولقد كان نجيب سرور واحدا من الذين وهبوا حياتهم وفنهم للدفاع عن قضايا شعوبهم وأشواقها صوب مستقبل عادل، ولسوف يعيش في ضمير أمته لهذا كواحد من أبر الابناء.

كما كان رحيله مناسبة مجددة لكي نفهم أن الفنان الذي لا تتطابق كلمته مع موقفه، هو فنان منافق أو مزيف أو خائن لمعنى الإبداع الحق. ولقد ضرب نجيب سرور مثالا ناصعا لعناق الكلمة والموقف، ونموذجا للفنان الذي يحيا بالفن وبالفن يموت، ليصير واحدا من عشاق الفن الحق المتفانين فيه، والخالدين به.

(١٩٨٦)

مفهوم الشعر
عند عبد الصبور

لم يكن صلاح عبدالصبور شاعراً كبيراً من شعراء تجربة الشعر الحديث في حياة العرب المعاصرة فحسب، بل كان - فوق ذلك - «صاحب رأى» في الشعر وما يحيط به من قضايا ومشكلات.

ولقد حفلت كتبه النثرية بالعديد القيم من الملاحظات والإشارات النقدية والأدبية البارزة، غير أن كتابه «حياتى فى الشعر» يعد - فى نظرنا ونظر الكثيرين - الكتاب الأساسى الذى يمكن أن يستند عليه كل من يريد أن يتعرض «لنظرات» هذا الشاعر فى القضايا الفنية والشعرية.

لن نغلو قائلين إن ما احتواه هذا الكتاب شكّل ما تصلح تسميته «بنظرية» عبدالصبور فى الفكر الأدبى عامة والشعرى خاصة. فما كان صاحبه نفسه يرمى إلى مثل هذا الغرض فى كتاب هو، فى الأساس، ترجمة ذاتية كتبها الشاعر مستعرضاً فيها رحلته مع الشعر، وبه، وفيه.

على أن شاعرنا - على الرغم من هذه الطبيعة الخاصة لكتابه - قد استطاع أن يثب من هذا المنطلق الذاتى إلى أفق موضوعى، استطاع فيه أن يعرض ويناقش العديد من القضايا المتصلة بالشعر - طبيعته، دوره، أدواته، غرضه - ويبسط حولها آراءه ورؤاه، مطعَّمةً بمذاق التجربة الشخصية، مغموسة بماء - أو دم - معاناته الفكرية والروحية على السواء.

بادئ ذى بدء، هدف الشعر هو الإنسان. والعملية الشعرية هى عملية معرفة النفس - الإنسان، ومن ثم، فإن كل شعر هو «ذاتى» بالضرورة، بمعنى من المعانى الواسعة التى تميز بين «الذاتية الصحية» وبين «الذاتية المريضة».

توقف عبدالصبور وقفة طويلة أمام جملة سقراط الشهيرة «اعرف نفسك»، ليخلص منها - ضمن ما خلص - بأن معناها الأساسى هو «أن تعرف الجذور التى تنتمى إليها، وهى جذور البشرية الممتدة فى ذاتك المفردة».

ليس هناك، إذن، شعر ذاتى وشعر موضوعى، إلا إذا كنا نود النكوص إلى المفاهيم التقليدية التى دأبت على تقسيم الإنسان تقسيمات «سكولائية» تعيسة متعسفة.

وتفصيل ذلك، عند صلاح عبدالصبور، ينبع من أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته. والإنسان - بهذا المعنى - هو وعى الكون.

فالكون قوة، أو جسم عملاقى فائر، الإنسان هو عقله ووعيه، وعظمة ذلك العقل أنه يستطيع أن يعقل «ذاته». وجلال الإنسان أنه يقدر أن يواجه نفسه، أن يجعل من نفسه ذاتا وموضوعا فى الآونة نفسها، ناظراً ومنظوراً إليه، ومرآة. ينقسم ويلتئم فى لحظة واحدة.

العمل الشعرى الناجح، إذن، هو ذاتى وموضوعى، فى آن.

وهو يؤسس هذا الفهم الرحب على إدراكه بأن تاريخ المعرفة الإنسانية - بأوجهها العقلية والحدسية، بل والتجريبية - ليس سوى تاريخ هذا التأمل الإنسانى فى ذاته، وليست مخاطراته إلا مخاطرات نظر الصورة فى المرآة. ذلك أن «معنى هذا النظر درجة من الانفصال والثنائية، وقدر من العداوة والمحبة معاً، ولذة اكتشاف الحقيقة وألمه. فوعى الذات هو نقطة انطلاق نقد الذات، الذى هو الخطوة الأولى فى رحلة التقدم».

وقد يلحظ المرء، فى هذا الأساس الصبورى، مسحة من طيوف الفلسفة «الأفلاطونية» فيما يتصل بتحليل المعرفة البشرية.

كما قد يلحظ المرء، كذلك، ميل عبدالصبور الواضح لإعطاء «حاسمية» أولية لوعى الذات للذات، على حساب وعى الذات للموضوع، فى تفسيره لخطى تاريخ المعرفة الإنسانية باتجاه التقدم.

ولقد تأكد هذه النزوع الفلسفى المثالى فى موضع آخر من مواضع رصده لجدل الإنسان والكون عبر المعرفة البشرية، إذ «الكون ليس إلا صورته فى ذهن الإنسان».

وربما كانت مثل هذه الأسس الفلسفية التى يبنى عليها عبدالصبور رؤيته الإنسانية، هى المسئولة، - بدرجة من الدرجات - عن اتهامه من قبل بعض النقاد بشيوع «منحى ميتافيزيقى» فى عمله الشعرى.

على أن ما يهمنا هنا، بالأساس، أمران:

الأول: هو تفريق عبدالصبور بين هذا المفهوم الفلسفى الشامل للذات، وبين تلك المفاهيم الضيقة الشائهة لها، التى تنصرف إلى مجرد «الطرطشة» العاطفية المريضة -

بتعبير الدكتور محمد مندور - التى يستحلب فيها الشاعر «الذاتى» انكبابه على نفسه ودورانه حولها، دون أن يكون هذا الدوران «مرآة» من مرايا الكون والحياة والإنسان.

بهـذا المعنى، الذى يفصّله عبدالصبور، فإن الذات التى يراها، هى «ذات موضوعية» وليست «ذاتا ذاتية» - إن صح التعبيران.

فإذا كان عبدالصبور يرى أن نظر الإنسان فى ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشرى، لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن فاتر إلى إدراك متحرك متجاوز، ويرتقى باللغة الشعرية إلى مرحلة الحوار النفسى الذى هو أكثر درجات الحوار صدقا ونزاهة وتواصلا، فإن ذلك يضيف عمقا جديدا لتمييز مسألة «الذات الشاعرة»، تمييزاً يمنحها دلالة أعرض من مغزاها «الاصطلاحى» المبتذل.

الثانى: هو أن صلاح عبدالصبور قد بسط هذا التقدير «للذات» فى الشعر، فى مناخ كان يغتلى بالكثير من القيم النقدية السطحية التى تنحو باللائمة على كل فنان يتحدث عن ذاته، وتدين كل من «تسول له نفسه» ألا يتغنى بانتصارات الشعب وبعرق الكادحين وبالشروق «الحتمى» للفجر الجديد الباسم.

ولم يكن عبدالصبور، بهذه الآراء حول الذاتى والموضوعى فى الفن، يرد عن نفسه وعن شعره التهمة الجائرة - وقد أصابه منها أوفى نصيب - بقدر ما كان يواجه هذا الاختلاط الذى أشاع فى حياتنا النقدية آنذاك ألوانا من الإرهاب الفكرى، أعاقت إبداع المبدعين الحقيقيين أو ظلمتها بالإدانة والاتهام من ناحية، ورفعت - بالاصطناع والعسف - قامات أنصاف الموهوبين ممن لم يتبق لهم فى حياتنا الأدبية أثر مذكور، من ناحية ثانية.

فى هذا الإطار، تكتسب هذه الرؤية قيمتها التاريخية الريادية، بجوار القيمة التاريخية الريادية لشعره، على الرغم من أن البعض من الشعراء والنقاد الراهنين قد يرون أن التطورات الحياتية والشعرية قد تجاوزت هذه الرؤية النقدية وذلك الشعر جميعا.

إن معيار «السداد النقدى والشعرى» هو إطاره التاريخى: الإبداعى والنقدى. ولقد كانت رؤى عبدالصبور النقدية أولى المعاول الهامة فى العقود الثلاثة الأخيرة، فى تحطيم العديد من مفاهيم «الدوجما» النقدية.

وقد شكّل هذا الجهد الصبوری رصيداً قاعدياً للأجيال التالية من الشعراء، باتجاه التحرر من ذلك «الإرهاب الجمالی» صوب القصيدة التی لا تخشی سوط اتهامها «بالنظر فی الذات».

إن معنی هذه المواجهة هو أن أبواباً عديدة متنوعة قد فتحت أمام الشعراء - من الأجيال التالية خاصة - كی تنطلق ملكاتهم فی التعبير عن شتی التجارب الروحية والحياتية.

ويدعم هذا المعنی أن عبدالصبور، فی المقابل، يؤكد علی أنه ليس معنی النظر فی الذات «الانكباب علی النفس»، بل إن الذات هنا «تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشيائه، ويمتحن الإنسان من خلال النظر فی ذاته علاقته بهذه الأشياء».

حفلت الفترة التی ظهرت فيها تجربة الشعر العربی الحديث بروادها المعروفين - وفی القلب منهم شاعرنا صلاح عبدالصبور - بالعديد من المفاهيم النقدية المغلوطة، حول الشعر بعامة، وحول هذا الشعر الحديث بخاصة.

ويعنينا هنا، فی النقطة التی سننتقل إليها الآن، مفهومان مغلوطان. أولهما يتصل بالشعر عموماً، وثانيهما يتصل بالشعر الحديث خصوصاً.

من الناحية الأولی، كانت ماتزال هناك بقايا قديمة من الاعتقاد بأن الفن هو إلهام ربانی أو شيطانی، يدفق علی خاطر الشاعر، ومن ثم يدفق من خاطر الشاعر إلی أوراقه - إن كان يكتب علی ورق - أو إلی حافظته الذهنية - إن كان يحفظ ما ينظم - كما جاء، بالضبط، بلا زيادة أو نقصان.

إن تدخل عقل أو وعی أو خبرة الشاعر (سمها ما تشاء) فی هذا الفيض الإلهامی الذی ينزل علی القريحة الشاعرة، هو - فی هذا الاعتقاد - تشويه لهذا الفيض النقی وتلويث لذلك الصفاء، الذی ينبغی أن تجری به يد الشاعر كما جاء، تماماً، بلا تدخل أو إعمال تمحيصی أو تعديل.

ومن الناحية الثانية، بزغت ملامح للاعتقاد بأن هذا الشعر (الحر) منفلت من أی إطار أو قوانين أو ضوابط.

الشعر الحر فی هذا الاعتقاد، الذی ضم السلفيين وبعض صغار كاتبی الشعر الحر أنفسهم، هو خلوٌ من أی «شكل»، مكتف بما يقدمه من تجربة معنوية أو مضامين فكرية أو خطرات وجدانية وإنسانية.

إنه، باختصار، شعر منساب ومنداح بلا رابط.

ولم يكن نقض هذه الفكرة المهوشة يقتضى من المتابع الجاد سوى قليل من متابعة شعر رواد الشعر الحر أنفسهم والنظر فى بنيانه وهيكله التشكيلى، ليكتشف هذا المتابع الجاد أن هذا الشعر ليس وليد الخاطرة السيَّابة المنسابة، بل هو منتظم فى سياق من الأبنية الفنية المتنوعة والمتباينة.

إن كلا الاعتقادين - الأول والثانى - يفضيان إلى نتيجة واحدة، هى أن الشعر، الحديث خاصة، ليس سوى سيلان غير محكوم. أو هو - فى أحسن الحالات - حالة إلهام سائبة غير محكومة.

شأن معظم شعر الرواد، كان معظم شعر عبدالصبور نقيضا لهذه التصورات المغلوطة. لكنه أضاف - إلى جانب إنتاجه الشعرى ذاته - تصوره النقدى فى قضية «تشكيل» العمل الفنى.

«إن القصيدة التى تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها».

هكذا يولى عبدالصبور هذه الأهمية الحاسمة لمسألة التشكيل فى الشعر. فالقصيدة الناجحة ليست مجرد مجموعة من الخواطر والصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء، بل «ومنظم تنظيما صارما».

هو إذن، يؤمن بوجود عنصر «العقل» فى العمل الفنى، بجوار عنصر «الوجدان» أو «الإلهام» أو سمه ما شئت من أسماء.

والقصيدة عند عبدالصبور تمر - فى مسيرة تخلقها الإبداعى - بثلاث مراحل. الأولى هى «مرحلة: الوارد - مستعيراً التعبير الصوفى - الذى يرد إلى الذهن، لا يكاد الشاعر أن يستبينه، حيث «الذات تريد أن تعرض نفسها فى مرآتها».

والثانية هى القصيدة كفعل يلى الوارد، إنها - بتعبير الصوفيين كذلك - مرحلة «التلوين والتمكين»، حيث يستعين الشاعر برموز الكلام لكى يستطيع وصف ذلك الذى تعرضه الذات فى مرآتها. والثالثة هى مرحلة «عودة» الشاعر إلى حالته العادية قبل الوارد وقبل التلوين والتمكين، لتتجلى حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب.

وليس يعنينا هنا إذا كانت هذه المراحل تنطبق على كل حالة خلق شعرى أو لا تنطبق، وهو يرصد تجربته الخاصة فى الخلق الشعرى، على كل حال.

إن ما يعنينا - فى هذا السياق - هو أن عبدالصبو يجعل «للإلهام» دوراً، يتجلى فى مرحلة «الوارد» وفى مرحلة «التلوين والتمكين»، ولعله - فوق ذلك - لم يجرد المرحلة الأخيرة (مرحلة الإعمال النقدى الواعى) من رائحة الإلهام كل التجريد.

وأنه يجعل «للعقل» دوراً، كذلك، يتجلى فى هذه المرحلة الأخيرة (مرحلة العودة الواعية)، ولعله - كذلك - لم يجرد المرحلتين السابقتين من تأثير العقل كل التجريد.

إن المؤكد - على كل حال - هو أن القصيدة الغنائية فى مفهوم صلاح عبدالصبور ليست مجرد غناء مرسل تنثال فيه الخواطر والأحاسيس انثيالاً عفوياً تلقائياً بحيث لا يربط بينها إلا التداعى. وذلك أن هذه المنهج فى كتابة القصيدة كفيل بانهاكها ويجعلها وجوداً هلامياً يعسر الإحساس به.

إن القصيدة، إذن ، ينبغى أن تكون نسقاً متكاملاً، وبناءً متوازناً.

على أن كمال الشكل للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب، بل لابد - عند عبدالصبور - من التوازن بين عناصرها المختلفة، من صور وتقرير وموسيقى.

وهنا، يقرر عبدالصبور بوضوح تام «أن المقدرة على التشكيل، مع المقدرة على الموسيقى، هما بداية الطريق لجواز مرور الشاعر إلى عالم الفن العظيم».

وقد يلحظ المرء أن هذا التقرير الحاسم يجعل التشكيل والموسيقى شيئين مختلفين، فكأن الموسيقى ليست أحد عناصر هذا التشكيل.

ويبدوأن «التشكيل»، فى مفهوم عبدالصبور، هو نوع من «النسق المعنوى» أو الوجدانى أو الموضوعى للنص، بحيث ينصرف معناه، فحسب، إلى تناغم وتبادل التناغم فى حقل الدلالات وفى معانى العمل الشعرى، لا إلى كل عناصره الفنية والتقنية مجتمعة بما فيهاالصور والموسيقى وغيرهما من عناصر و«علاقات» تتجادل مع حقل الدلالات، ومع بعضهاالبعض، جميعاً فى آن.

إن «التشكيل» هو المفهوم الكلى الذى ينبغى أن ينتظم شتى عناصر القصيدة الفنية والموضوعية، بحيث لا يجب أن نفصل عنه أحد عناصره كالصورة أو الموسيقى أو اللغة أو غيرها من عناصر فنية.

والحديث عن التشكيل كعنصر، ثم الحديث عن الموسيقى أو الصورة أو غيرهما كعناصر أخرى في العمل الشعرى،يجعلنا نعتقد أن عبدالصبور يستخدم مفهوم التشكيل استخداماً يقترب به من مغزاه المصطلحى فى الرسم والفنون التشكيلية لا بمعناه الأدبى الرحب.

كما قد يلحظ المرء الاعتداد الشديد بعنصر الموسيقى فى العمل الشعرى فى رؤية عبدالصبور النظرية، وهو اعتداد يصل بالموسيقى ـ كما سبق ـ إلى درجة الشرط اللازم الذى يشكل امتلاكه ـ مع التشكيل ـ بداية طريق الشعر العظيم.

ولسنا نناقض هذا المفهوم كمبدأ جمالى.

فكل إبداع هو ـ فى زاوية من زواياه ـ حالة من التوافق والانسجام، أى حالة من «الإيقاع».

وهذا معناه، أن كل فن، هو «موسيقى».

على أن الواضح أن عبدالصبور إنما يقصد «الوزن» وحده، حينما يتحدث عن «الشرط الموسيقى»، بحيث لم يشتمل تصوره عن «الموسيقى» ألوان الإيقاع المختلفة، التى يمكن أن تزخر بها القصيدة، حتى وإن خلت من «الوزن» التقليدى، على الرغم من «تراوح» هذا الوزن فى تجربة الشعر «الحر» وعدم انصبابه فى إطار حديدى من الوحدات المتناظرة المعلومة.

ربما كانت هذه الملاحظات صحيحة، أو غير صحيحة. على أن الجوهرى الناصع فى كل هذه المسائل هو حرص صلاح عبدالصبور ـ حرصاً مبكراً ـ على التأكيد اليقينى على أهمية التشكيل فى العمل الفنى الناجح، فى وقت كان الاعتقاد الغالب فيه يتراوح بين اعتبار الشعر فيضاً إلهامياً بكراً ينبغى ألا تمسه يد التحكيك والتجويد والترتيب الغليظة، وبين اعتبار الشعر الحر مجرد خاطرات منسابة بلا ضبط ولا ربط.

ومن هنا يأخذ تأكيد عبدالصبور على «التشكيل» قيمته الموضوعية: الجمالية التاريخية، كمستند نظرى من مستندات رصيد التجارب الشعرية للأجيال التالية.

من هنا، كذلك، يأتى اعتداد عبدالصبور بجملة جوته الكبيرة «إن الفن تشكيل قبل أن يكون جمالاً»، على رغم أنه لم يفحص الداعى الذى جعل جوته يضع كلا من «التشكيل» و«الجمال» كطرفين متفارقين.

وعلى الرغم من أن عبدالصبور يولى هذه العناية الحاسمة لتشكيل وبناء العمل الفنى، فقد نأى بتصوره عن أن يتاخم الاعتقاد بأن الفن ليس سوى «رأى» مرتب منظم.

صحيح أن الشعر يتضمن، ضمن ما يتضمن، آراء ومواقف مبدعه، لكن وجود هذه الآراء والمواقف فى سياق العمل الشعرى مختلف - أو ينبغى أن يكون مختلفاً - عن وجودها فى سياق عقلى آخر: منطقى أو خطابى أو سياسى.

ومن هذا، فعبدالصبور يرى أن على الشاعر أن يتمثل أفكاره لتتحول فى نفسه إلى «رؤى» وصور، كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة وزاهية.

«فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية. والشاعر إذ يعرض هذه الرؤية، فهو - فى حقيقة أمره - لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر منها صدقاً وجمالاً».

وعند هذا المعنى يفرق عبدالصبور، بالتالى، تفرقة هامة بين الصدق «الشعورى» والصدق «الشعرى».

ولقد سبق أن أشرنا أن كثيراً من النقاد والشعراء قد درجوا على التأكيد على أن القصيدة الحقة هى القصيدة التى كتبها شاعرها كما «نزلت» عليه - أو وردت، بتعبير الصوفيين - على خاطره الشعرى، بدون تدخل يفسد بكارتها وصدقها الملهم.

والحق، أن هذا النوع من الصدق، ليس سوى «صدق شعورى» بحت، لا يخلق بذاته فناً ناجحاً. فى حين أن الصدق «الشعرى» هو هذا الصدق الشعورى نفسه، لكن مصاغاً عبر خبرة الفنان ووعيه الإبداعى وقدرته على «سبك» هذا «الشعور الصادق» بأدوات وشروط التشكيل الفنى السليم.

إن للصورة الفنية متطلبات وطريقا «فالشاعر تستدعيه الصورة وتدفعه إلى تمامها. وعندئذ تكتسب وجوداً حقيقياً بالنسبة لحياته وذكرياته وذاكرته».

من ثمّ، يرى عبدالصبور أن للقصيدة وجوداً مستقلاً عن صاحبها، ولهاحياتها الخاصة، فإذا استنبت الشاعر لها رأساً، فلابد أن ينبت لها أذرعاً وأقداماً. وذلك منطق الصورة الفنية، ومتطلبات «صدقها» الداخلى. إن مؤدى كل ذلك، أن الصدق الشعرى يتضمن بالضرورة الصدق «الشعورى»، لكن العكس ليس، بالضرورة، صحيحاً.

لماذا أنت حزين؟

يرد عبدالصبور على هذا السؤال رداً نظرياً مطولاً. لقد اتهم بالحزن والتشاؤم، وطالب النقاد «المبتسمون المتفائلون» بإبعاده من مدينة المستقبل السعيدة، لأنه لم يبشر بالفجر القادم من جوف الظلام.

هنا يؤكد عبدالصبور - عن طريق جارودى - على ضرورة إدراك «الاستقلال النسبى للأبنية الفوقية»، مثل الفن والفلسفة والأدب، وعلى ضرورة الحذر من ألا نرى فى الفن إلا بناء فوقيا أيديولوجيا، وإلا انعكاساً لواقع متكون كله خارجاً عنه.

تفصيل ذلك، هو أنه لا مراء فى أن الفن جزء من البناء الفوقى للمجتمع، ومرتبط - من ثمَّ - بمصالح الطبقات. غير أن إرجاع الأثر الفنى إلى عناصره الأيديولوجية فحسب، هو نسيان - أو تجاهل - لخصوصية الفن وعدم إدراك لاستقلاله النسبى.

إن آراء مثل هؤلاء النقاد، لدى عبدالصبور، تقع فيما تقع فيه آراء محترفى السياسة أو دعاة الإصلاح الدينى أو الأخلاقيين التقليديين.

ذلك أن «كل هؤلاء لا يؤمنون بوجود الفن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة، ولكنهم يتوهمونه تابعاً لفارسهم الأثير. فالسياسيون يتصورون الفن تابعاً من توابع الأبنية الأساسية فى المجتمع، ودعاة الإصلاح الدينى يتوهمونه خادماً ببغاوياً لعقائدهم الحكيمة، بينما يعده الأخيرون وسيلة لبث الفضائل الاجتماعية والنهى عن الرذائل المقررة».

ما غاية الفن؟

يجيب عبدالصبور بأن «النبى والفيلسوف والفنان، أصوات شرعية. وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية، بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها، ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية فى زمانها الذى هو الديمومة، وفى مكانها الذى هو الكون، وفى حركتها التى هى التاريخ».

وإذا كان هذا هو مسعى الفنان، أليس الصراخ بالتحذير والإنذار والتنبيه على ما فى الكون من شرور وفوضى وكذب وظلم وقهر وقبح، يصبح من أوجب واجباته الشعرية والإنسانية؟

فى مواجهة فساد العالم، وشهوة الشاعر لإصلاح الكون - تلك الشهوة التى استعارها عبدالصبور من شلى الشاعر الإنجليزى - اختار عبدالصبور أن يكون «نذيرا» لا «مبشراً».

ولعل فى هذا الاختيار يكمن وجه من وجوه التناقض بين عبدالصبور وبين «الكثيرين من نقاده الذين رأوا أن على الفنان أن يكون «مبشراً» بالتخلص من القبح والفساد، بينما اختار هو أن يكون مشيراً وكاشفاً للفساد نفسه، لأن «هذا الكون لا يعجبنى ولأننى أحمل بين جوانحى شهوة لإصلاح العالم».

إن إشارته للفساد هى التى أعطت هذه المسحة الحزينة لشعره.

هذه الشهوة لإصلاح العالم هى ـ عند عبدالصبور ـ القوة الدافعة فى حياة النبى والفيلسوف والشاعر «الفنان»، لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه.

وهم ينظرون للحياة فى وجهها لا فى قفاها ـ بتعبير كامى الذى استعاره شاعرنا ـ وينظرون إليها ككل لا كشذرات متفرقة فى أيام وساعات. ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الواقع والموت والحياة والفكر والحلم. وكثيراً ما تثقلهم هذه النظرة الكاشفة وينتابهم الشك فى إمكان الإصلاح.

إن هذا الشك ومعاينة الشرور والفساد وتصويرها، أمر مختلف ـ كل الاختلاف ـ عن النكوص والخوف واليأس. فهذه الرؤى القاسية «ليست دليلاً على التشاؤم السلبى المغلق، ولكنها دليل على الشوق المجاوز المتفتح إلى إصلاح العالم. ورؤية الشر وتجسيمه لا تعنيان أننا نتهاون معه، ولكنهما تعنيان أننا نواجهه».

إن كل ذلك يبعث على الأسى.

ولذا فإن عبدالصبور يؤكد أنه ليس شاعراً حزيناً، بل هو شاعر متألم. ليس حزيناً بالطبع والأصل، بل هو متألم لما يعاين من فجيعة «الوضع البشرى» ـ بتعبير مالرو ـ ومن فساد.

هل ثمة ضرورة لاستخدام الأسطورة فى الشعر؟

دخول الأسطورة إلى الشعر هو دخول حديث، أفرزه العصر الحديث، وما جرى فيه من «حوار الحضارات» ـ بتعبير جارودى ثانية ـ والتواصل الثقافى الذى شمل العالم.

ويضع عبدالصبور يديه ـ وأيدينا ـ على المبدأ النظرى فى الصلة بين الأسطورة والشعر.

يتلخص هذا المبدأ فى أن الأسطورة فيها نزوع إلى تجاوز العلاقات والنسب وردود الأفعال العادية للحياة. أى أن لها منطقا يختلف عن المنطق العادى، يعتمد على استمداد الخيال الطليق، ولا يخضع للعقل وإن كان لا يجافيه، فى احتوائه عادة على منطق العلة والمعلول أو السبب والغاية.

الأسطورة، إذن، لا معقولة، ولكنها ليست منافية للعقل. وهذا الملمح نفسه، هو روح الشعر.

ولهذا فقد صارت الأساطير «مخزناً» أثيراً من مخازن التجربة فى الشعر الحديث.

على أن الدافع إلى استعمال الأسطورة فى الشعر ليس هو مجرد معرفتها ، ولكنه محاولة «إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى».

وفى هذا الضوء يفرّق عبدالصبور بين منهجين فى استعمال الأسطورة فى الشعر.

الأول، هو منهج «محاكاة» الأسطورة. وهو منهج ناقص.

والثانى، هو منهج «تمثل» الأسطورة عضوياً بداخل روح ونسيج العمل الشعرى. وهو المنهج الأصوب الذى نميل إليه.

فى المنهج الأول (الناقص) يلصق الشاعر مواد الأسطورة - والمواد التاريخية المتاحة لنا عموماً من أساطير وقصص دينى وشعبى - بقصيدته إلصاقاً خارجياً. بينما هى - فى المنهج الثانى (العضوى) - تنحل إلى عناصرها الأولى من وجهة نظر الشاعر، التى تختلف بالطبع عن وجهة نظر الدراسة الموضوعية، أو وجهة نظر غيره من الشعراء.

فلكل شاعر مقتدر فهمه الخاص للمادة التاريخية، بل وفهمه الخاص لتاريخ الإنسان الأسطورى والواقعى على السواء. ولكل شاعر مقتدر نقاط الإثارة التى تستهويه فى هذه المادة عن سواها من نقاط، وعن سواه من شعراء.

إن الأسطورة، بهذا الفهم، ليست «معلومة» تاريخية، بل هى «وجهة» وقصد ومنظور، حتى ليصبح ممكنا القول أن ثمة - فى الشعر - أساطير بقدر ما فى هذا الشعر من رؤى شعراء.

ومن هنا فإن الأسلوب الأمثل لمقاربة الأسطورة - لدى عبدالصبور - هو «إخفاء هذه المادة تحت السطح الظاهر للقصيدة، بحيث تختفى عن الأعين النافذة الناقدة»، وليس

ذلك الأسلوب الذى يسعى فيه الشاعر إلى أن «يعلق فى قصيدته بدبوس: أسماء الأعلام والأساطير والقصص الشعبى، كلون من الحلية الزائفة».

ولعله حرىٌ بنا، أن نشير إلى أن صلاح عبد الصبور بهذا النهج فى معالجة «حضور» الأسطورة فى العمل الشعرى، كان يختلف - بل يتميز - عن كل من بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى فى بدايات تجربة الشعر الحديث. كانت معظم استخدامات هذين الرائدين الكبيرين استخدامات «خارجية» تنحشر فى القصيدة، فإذا بالقصيدة تزخر - بل تنوء - بأسماء وأعلام الأساطير وحكاياتها المباشرة.

والحاصل أن ذلك المنهج العضوى (الداخلى) للتعامل مع الأسطورة الذى انتهجه عبد الصبور، كان لابد أن يجعل القصيدة غير سهلة المنال بين يدى القارئ لأول وهلة.

وقد تسبب ذلك - مع عوامل أخرى - فى ألا ينجو من تهمة «الغموض» من قبل بعض النقاد والقراء.

على أن عبد الصبور كان يدرك ثمن هذه المعالجة غير المباشرة للأسطورة - بل ولغيرها من «موضوعات» - فى جعل قصيدته عصية الانكشاف من أول قراءة.

ولهذا فقد كان ينطلق من قناعة حاسمة مؤداها إيمانه بالقراءة الثانية (وربما قصد الثالثة والرابعة) للقصيدة، وإيمانه بأن «كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هى قصيد متوسطة القيمة».

وقد يستطيع المرء أن يقول إن عبد الصبور - وهو يرصد مناهج مقاربة الأسطورة والتعامل معها - ربما فاته منهج ثالث غير هذين المنهجين اللذين أشار إليهما، أكثر كمالا وإبداعا منهما جميعا. وهو منهج خلق أسطورة من القصيدة وفيها، بحيث تكون تجربة القصيدة تجربة كبرى، تغدو هى نفسها لونا من ألوان الأسطورة الجديدة.

ولقد تحدث جارودى كثيرا عن هذا النوع من التعامل مع الأسطورة فى نفس المظان التى استقى منها عبد الصبور حينما عرض للعلاقة بين الفن والواقع الاجتماعى.

على أن الجدير بالاعتناء الحقيقى هو هذا الموقف غير المباشر الذى وقفه عبد الصبور من معالجة الأسطوررة، فى وقت كان فيه استخدام الأساطير - بقضها وقضيضها - بدعة جديدة مبهرة وفاتنة.

لكن شاعرنا لم ينبهر ولم يفتتن، وآثر أن يتخذ طريق سريان الأسطورة فى «دم» القصيدة، لا طريق لمعانها فوق «الجلد» مؤمنا من ثم بأن على القصيدة الحقة ألا تعرى نفسها عند أول لقاء لها بالقارئ.

والحق، أن هذين المسلكين (المعالجة غير المباشرة للأسطورة وللتراث بعامة، والقصيدة غير المبذولة بسهولة) شكّلا - مع الكثير غيرهما من قناعات ورؤى ونظرات، مما سبق - لبنات خصبة للعقيدة الشعرية عند شعراء الأجيال التى جاءت بعد هذا الرائد الهادئ الحزين.

(١٩٨٥)

معين بسيسو:
قتل الثورات بالحبر

ـ١ـ

ولد معين بسيسو فى غزة عام ١٩٢٧، فى أسرة ومناخ وطنيين، فشارك منذ صباه فى النشاط الطلابى والوطنى، متأثرا بالروح التى أشاعها رموز العمل الوطنى الفلسطينى فى تلك المرحلة، من أمثال عز الدين القسام وعبدالقادر الحسينى، ومفعما بالحس الشعرى الوطنى الذى نثره على القلوب شعر إبراهيم طوقان وعبدالرحيم محمود وأبو سلمى.

شارك فى أحداث انتفاضة غزة عام ١٩٥٥، حيث حمله الطلاب على الأعناق ليهتف بكلماته المدوية:

«أنا إن سقطتُ فخذ مكانى يارفيقى فى الكفاح
واحمل سلاحك لايخفك دمى يسيل على السلاح
وانظر إلى شفتىّ أطبقتا على هوج الرياح
وانظر إلى عينىّ أغمضتا على نور الصباح
أنا لم أمت، أنا لم أزل أدعوك من خلف الجراح»

ويسجن فى غزة بسبب هذه الانتفاضات، ويكتب ديوانه الأول «قصائد فى المعركة». هذه هى الفترة التى انخرط فيها فى الكفاح السياسى، ضمن صفوف التقدميين المصريين والفلسطينيين. فى مصر، كان حظه نفس الحظ فى غزة، فقد اعتقل عام ١٩٥٩ ضمن اعتقالات الشيوعيين الشهيرة ليقضى أربعة أعوام قبل أن يخرج عام ١٩٦٣.

كانت الرومانسية الثورية هى النبع الفنى الذى ينهل منه معين فى تلك الفترة، شأنه شأن زملائه من شعراء مصر، الذين شاركوه الحلم والطريق: زكى مراد، كمال عبدالحليم، خليل قاسم (صاحب رواية «الشمندورة»)، وهم الذين أصدر معهم ديوان «قصائد مصرية».

بعد خروجه من المعتقل المصرى (١٩٦٣) بدأت مرحلة جديدة فى شعر وحياة معين بسيسو، حاول فيها أن يمزج بين الرومانسية الثورية والواقعية الاشتراكية، وكان عبدالناصر قد بدأ منذ أواسط الستينات يدمج التقدميين فى مؤسساته وأجهزته السياسية والثقافية، ضمن إطار من التقارب العام بين الطرفين. فعمل فى «الأهرام» و«الطليعة» مع هيكل ولطفى الخولى. وحينما وقعت هزيمة ١٩٦٧ شقت رؤوس الجميع. ولم تعد غزة ـ حتى ـ تحت حكم الإدارة المصرية كما كانت فى السنوات الماضية. اتسعت رقعة الأرض التى صارت فى قبضة الاحتلال الصهيونى، لتشمل ـ إلى فلسطين الأصلية ـ الضفة الغربية وقطاع غزة وسيناء، والجولان.

اتجه معين بسيسو بعد ١٩٦٧، إلى المسرح الشعرى، كان صلاح عبدالصبور قد بدأ الاتجاه إلى المسرح الشعرى عبر الشعر الحر، شعر التفعيلة (مع عبدالرحمن الشرقاوى)، قبل الهزيمة بسنوات قليلة. فقدم عبدالصبور «مأساة الحلاج» و«ليلى والمجنون»، وقدم الشرقاوى «وطنى عكا» و«مأساة جميلة».

وقد وجد بسيسو فى المسرح الشعرى شكلا ملائما لما يريده، بعد ١٩٦٧، ففى هذا الشكل يستطيع الشاعر التواصل مع التراث العربى واستنهاض القيم المضيئة فيه كسلاح من أسلحة مواجهة الحاضر المتهدم، كما أنه يستطيع أن يطلق الحوار بين الشخصيات بمكنونات رأيه ورؤاه، وأن يجسد فى دراما العمل المسرحى تنوع الواقع باتجاهاته المتباينة وأوجه خرابه العديدة.

وعلى التوالى، أصدر بسيسو مسرحياته: مأساة جيفارا، ثورة الزنج، شمشمون ودليلة، فى سنوات ١٩٧٠/٦٩/٦٨، قبيل مغادرته مصر.

فى لبنان، اقترب بصورة مباشرة من قيادة منظمة التحرير الفلسطينية، وعاش حصار بيروت فى صيف ١٩٨٢، وكتب مع محمود درويش قصيدتهما الشهيرة «إلى جندى إسرائيلى». وفى بيروت أصدر مذكراته الهامة «دفاتر فلسطينية». بعد خروج المقاومة من بيروت رحل مع أهله ومنظمته إلى تونس، حيث كتب آخر أعماله، ديوان «القصيدة»، مصورا مأساة خروج الثورة من لبنان، وفاجعتى حصار بيروت الصهيونى وحصار طرابلس العربى.

وفى مثل هذه الأيام منذ سبع سنوات (٢٣ يناير كانون الثانى ١٩٨٤)، وفى غرفة بفندق فى لندن، غادر الشاعر، فجأة، كأنما ثقلت عليه حياة الترحال والتمزق والتشرذم العربى.

رحل الشاعر الفلسطيني المقاوم، الذي مازلت أذكر كيف كنا نردد شعره، في هتاف المظاهرات الطلابية المصرية بالجامعة، في سنوات السبعينات الأولى، كانت كلماته في حناجرنا تدوّي:

«أنت إن نطقت مت

أنت إن سكت مت

قلها ومت».

(٢)

أعمال معين بسيسو:

- دواوين: قصائد المعركة، قصائد مصرية، مارد من السنابل، الأردن على الصليب، الأشجار تموت واقفة، فلسطين في القلب، جئت لأدعوك باسمك، القتلى والمقتولون السكارى، الآن خذي جسدي كيساً من الرمل، حين تمطر الأحجار، المسافر، قصائد على زجاج النوافذ، آخر القراصنة من العصافير، القصيدة.

- مسرحيات: مأساة چيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، المنجم، الصخرة، محاكمة كتاب كليلة ودمنة، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع.

- كتب: أدب القفز بالمظلات، دفاتر فلسطينية، في الرواية الصهيونية، باجس أبو عطوان، عودة الطائر، ٨٨ يوما خلف متاريس بيروت.

(٣)

يمكن أن نرصد - في مسيرة معين بسيسو الشعرية - أربعة تحولات أساسية:

أ - التحول الأول: هو الانتقال من إطار الشكل العمودي للشعر، إلى إطار شكل الشعر الحر أو شعر التفعيلة. تكونت البدايات في مناخ الشعر التقليدي، في الأربعينات والخمسينات واتصاله - وهو المؤهل للتمرد والتغيير والثورة والتجدد - بشعراء مصر والعرب من رواد تجربة الشعر الحر.

ب - التحول الثاني: وهو الذي يمكن أن نعيّنه زمنيا بمنتصف الستينات (بعد خروجه من المعتقل (١٩٦٣)، حيث ينتقل من شعر الرومانسية الثورية التي انتهجها منذ انتقاله إلى الشعر الحر، إلى شعر الواقعية الاشتراكية، انطلاقا من ارتباطه بقضية شعبه الفلسطيني وقضايا شعبه العربي، وانطلاقا من انتمائه للفكر المادي الجدليّ، ومن تبنيه لعقائد العدل الاجتماعي وحرية الشعوب.

جـ ـ التحول الثالث: هو الانتقال من الواقعية الاشتراكية وما أخذته من صورة زاعقة جامدة (رومانسية في جوهرها هي الأخرى)، إلى «الحداثة» بمعناها التاريخي العام (وأعني طبيعتها الكلية في : التمرد، التفرد، التجدد) . حيث يبتعد الشاعر عن الزعيق الخطابي التبشيري إلى تصوير الفاجعة الماثلة، مستخدما الفانتازيا والغرابة والمجاز غير المألوف والمفردات النثرية المبذولة. في هذا التحول لا يقدم الشاعر للمتلقي ما يتوافق مع مشاعره ويثير حميته ويريح ضميره، بل يصدم شعوره واعتقاده ووجدانه بصور شعرية غريبة وصيغ خاصة بصاحبها وحده، حتى صارت علامة على شعر معين بسيسو بمفرده، بين أقرانه من الفلسطينيين والعرب جميعا.

د ـ التحول الرابع: هو التوجه من القصيدة إلى المسرح الشعري. وقد بدأ هذا الاتجاه ـ كما سبق ـ بعد عام ١٩٦٧، حتى آخر حياته (بجوار القصيدة الشعرية بالطبع). ومضمون هذا التوجه هو التحول من «الغناء» الفردي إلى «الدراما» المركبة، ومن الأداء الأحادي إلى الأداء الجماعي، لكي يمكنه الاصطدام الحي بالقضايا الساخنة لحياة مجتمعه وأمته،ولكي يحقق الأثرالمبتغى من التقاء الناس (جمهور المتفرجين) بالفن، في التوّ.

إنها محاولة لتكثيف الدور الذي يراه معين للشاعر، وتسريع إيقاع فاعليته في إنهاض الناس نحو التغيير المأمول.

(٤)

معين بسيسو واحد من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، وقد شكل مع زملائه محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران (قبل ظهور الأجيال والصفوف الشابة اللاحقة) فريق الرواد لشعر هذه المقاومة، في طور ما بعد ١٩٦٧. وشعر بسيسو ـ مثل شعر بعض زملائه من هذا الفريق المتصدر ـ يحفل بالكثير من المباشرة والتحريض الثوري ذي النبرة العالية، مما أسميناه منذ قليل «محاولة مزج الرومانسية الثورية بالواقعيةالاشتراكية».

ولا ريب أن الناقد المهتم بالمستوى الفني للشعر وبتشكّله الجمالي سوف يأخذ على شعر معين بسيسو العديد من الثغرات والعيوب، التي ربما كان معظمها صحيحًا، لكن ما أريد أن أذكره ـ هنا ـ هو أن عيوب بسيسو في عمله الشعري القصيدي، تصبح ميزات وخصائص هامة في عمله المسرحي الشعري. فإطار «المسرح» الشعري يمكنه

من توظيف هذه العيوب ـ التي قد تثقل القصيدة كعمل فردي ـ في سياق درامي أشمل وأكثر تنوعًا ، فتؤدي المباشرة والخطابة واللغة المقصوفة واستعارة مفردات العلم والصحف والتكنولوجيا والتكرار، كل ذلك يؤدي في حالة المسرح الشعري دوراً يغني النص المسرحي بالايحاءات وألوان الحوار والأداء المتنوعة.

ولهذا ، فليس من المبالغة أن نقول إن بسيسو ، إن لم يكن قد قدم شعرا (قصائد) كبيرا عظيما ، فإنه قد قدم مسرحا شعريا هاما متميزا ، ربما كان ـ مع بعض عمل صلاح عبدالصبور الشعري ـ من أهم التجارب المسرحية الشعرية العربية.

هناك هذا النوع من الشعراء، الذين يحفل شعرهم القصائدي بالمآخذ والعيوب، لكن وضع هذه العيوب في سياق المسرح الشعري ينقلها كيفيًا إلى أداء وظائف حيوية متناغمة، تجعل الإضافة المسرحية الشعرية لصاحبها أبرز من إضافته الشعرية القصائدية. وأظن أن ذلك ينطبق ـ بدرجات مختلفة ـ على شعراء من أمثال نجيب سرور وممدوح عدوان وسميح القاسم ومحمد الماغوط.

أما «ثورة الزنج» فهي واحدة من أهم نصوص معين بسيسو المسرحية، قدمها الشاعر (كما قدمها المسرح القومي المصري) منذ أكثر من عشرين عاما (١٩٧٠).

(٥)

تنهض مسرحية «ثورةالزنج» على التناظر (أو التداخل) بين ثورة الزنج التي قادها عبدالله بين محمد ضد الخليفة المعتمد في القرن الثالث الهجري، وبين الثورة الفلسطينية (والعربية بعامة) في القرن العشرين. ومن خلال هذا التناظر، يقدم المؤلف شتى قضاياه ورؤاه الراهنة.

التراث يدخل الحاضر، فأول ما تكلم به عبدالله بن محمد قوله (المعتمد بأمر الله قتلني مره/ وقتلت على أيدي وراقيه في القرن الثالث مره / هاهم قد وضعوا السكين على عنقي في القرن العشرين/ لكني لن أقتل بعد الآن/ لن يغُسل وجهي لن يُصبغ ويُعلق/ في حبل غسيل بعد الآن/ الدم والخبز وعنقي والسيف/ بيني أنا عبدالله/ وبينكمو يا قَتَله).

وهنا القضية الرئيسية التي يثيرها النص، «تزييف الوعي والتاريخ»، فصاحب الزنج زيّفه السلطان والمؤرخون التابعون للسلطان. وهذا هو حال القضية الفلسطينية

التى زيفها الأعداء والأصدقاء لكنها - شأن صاحب الزنج - ستأخذ مصيرها بيدها، حتى لا يزيفها أحد، وحتى لا يقتلها سلطان أو مؤرخ أو كاتب أو ثورى.

والقتل بالتزييف الفكرى هو أشنع أنواع القتل وأكثرها خسة، لأنه ليس قتلا ماديا تتبدى عناصر الجريمة فيه تبديا ماديًا ملحوظا، بل هو قتل متخف، مستتر جبان، قتل الانفلات والهرب. (كانوا من قبل يدسّون السم بشريان التاريخ/ ويعاقب أو يهرب من دس السم/ لكن من سوف يعاقب من يقتل بالحبر؟/ من يقتل تاريخا، من يقتل أبطالا بالحبر؟).

وترتبط بتزييف الثورة - الزنجية والفلسطينية - نتيجة أخرى، هى المتاجرة بالثورة عبر الديماجوجية العربية، واستخدامها استخداما انتهازيًا يخدم الأغراض الخاصة للمتاجرين، لا يخدم القضية نفسها. تصرخ وطفاء - زوجة عبدالله بن محمد ورمز الثورتين - فاضحة تلك المتاجرة (شعرى قصّوه وباعوه/ أصبح هذى الباروكة أو تلك الباروكة/ أنا فى واجهة متاجرهم تلك المانيكان/ مانيكان فلسطين/ تظهر حين يريدون/ وتغيب عن المسرح حين يريدون) ثم تصرخ (أنا فى طبق القرن العشرين/ أؤكل بالشوكة والسكين).

وتزييف الوعى والتاريخ يعنى - بالطبع - تزييف الثورات، وتشويهها، وهو ما تفعله السلطات والأنظمة الجائرة: إفساد الثورة بتقسيمها وخلق بدائل لها وتكثير وجوهها حتى يتفرق من حولها الناس وينقسموا. هذا رجل السلطان (الرجل التيكرز) يقترح أو يقرر (لنؤلف عبدالله بن محمد آخر/ لنؤلف ولنخرج أكثر من عبدالله/ ولنطلقهْم فى أسواق الأهواز وبغداد وأسواق البصرة/ حين يصير هنالك أكثر من وجه/ أكثر من سيف ولعبد الله بن محمد/ فعبيد البصرة لن تعرف من تتبع من؟). هذا هو بالضبط ما يصنعه النظام العنصرى الصهيونى، وما يصنعه بعض الحكام العرب:خلق أكثر من عَلَم وأكثر من ثورة وأكثر من زعامة، حتى تتبدد الجماهير الفلسطينية وراء هذا التعدد.

وتتنوع سبل التزييف، ليظهر منها الإفساد المالى والنفسى والإعلامى للثورة والثوار. تصيح وطفاء فى عبدالله (هل أصبح رأسك ورقة نقد؟/ أم أصبح طابع؟/ هل صار غلاف كتاب/ تطبع منه آلاف النسخ المكرورة؟).

إن درسا بليغا من دروس هذا النص يريد أن يقول لنا أنه مثلما تستمر الثورات يستمر كذلك لصوصها وسماسرتها. هؤلاء الذين يتعيّشون على كل وضع ويقتاتون من

كل مأزق ويركبون كل موجة (عطارا كنت بسوق البصرة/ عطارا كان يبيع الحناء/ ويقول: دماء الشهداء/ كنت تغش الماء/ والآن تبيع رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين/ مقبض سيف من حطين/ عقد من خرز/ كان يطوق يوما عنق جواد صلاح الدين).

لكن الثورة مستمرة، برغم هذا النقد اللاذع الذى يوجهه شاعرنا - ابنها - إليها، مستمرة: إذا تخلصّت من هذه العورات التى يكشفها الفنان عورةً بعد عورة. (وطفاؤك لن تخلع خاتمك من الاصبع/ لن تلقى بالخاتم فى كأس عدوك/ وذراعى يا عبدالله بن محمد/لن تحمل وشم عدوك/ وضفائر شعرى لن أجدلها/ حبلايلتف على عنقك/ أوسوطا يجلد ظهرك/ طائرك بأحشائى يا عبدالله بن محمد/ سيظل يرفرف حتى ينطلق وفى منقاره/ حبة قمح من طاحون البصرة/ حبة قمح يلقيها باسم الزنج وثورتهم/ فى طاحون القرن العشرين).

-٦-

تتعدد زوايا الموازاة التى يقيمها معين بسيسو بين ثورة الزنج فى القرن الثالث الهجرى وبين الثورة الفلسطينية فى القرن العشرين:

أ - تناقض الشرط الذاتى والشرط الموضوعى: (كأسك طفحت/ لكن لم تطفح كأس الزنج/ وكأس البصرة بعد/ لم يطفح دجلة بعد/ مازالت فأس الزنج ترفرف/ كالطائر فوق القيد/ والطائر ينخفض ويرتفع ويخشى/ أن يضرب بجناحيه القيد).

ب - تناقض الثورة والدولة: يقول عبدالله بن محمد وهو يعى درس الثورة المجهضة (أنا أعلم لكن بعد فوات الوقت/ استيقظ ورؤوس حرابهمو تجرح عنقى/ أن الثورة والعرش/ لا يلتقيان على مائدة واحدة يا وطفاء/ أعلم بعد فوات الوقت/ أن الثورة/ ليست أبداً تلك الثمره/ تتدلى من فرع الشجره/ تخطفها قبل يد السلطان الجائر/ يد ثائر/ يحلم أن يصبح سلطانا آخر/ أعلم قبل الموت/ أن الثائر يهلك لو سقطت من يده الجمره).

جـ - حصار الثورة وانقسامها: تقول وطفاء (أين سأمضى يا عبدالله بن محمد/ والسيف أمامى وورائى/ والثورة كغزال يعدو/ تتبعه كل كلاب الصيد). (هل قدر الثورة أن تمضى/ تغرس ساعدها فى هذى الأرض/ وتزرع ساعدها الآخر/ فى تلك الأرض؟). (هل قدرُ الثورة أن تلد الطفل الأول للسكين/ والطفل الثانى للسكين/ وكمينٌ بعد كمين/ يُنصب للطفل الثالث).

د ـ تجاوز الحصار والانقسام بالوحدة وبالجماهير: (لو تقع على وجهك عيناى/ لو هذى الصلبان العشرة تتجمع/ فى مرآة واحدة يا عبدالله/ أبصر فيها وجهى/ يبصر فيها طفلك وجهه/ لو هذى الصلبان العشرة تتجمع). ثم تتوجه وطفاء لجمهور المتفرجين صائحة (لكن أنتم/ أنتم/ هل تنتظرون وأنتم فوق مقاعدكم/ معجزة الميلاد ؟/ أن تلد البطلة بطلا أم أن تتجمع هذى الصلبان/بضربة سكين/ بيدى جنيٍّ يخرج من مصباح علاء الدين). (لا معجزة فوق المسرح). (مدوا أيديكم بالمعجزة الآن/ مدوها بالمعجزة الآن/ ولتتجمع هذى الصلبان/ ولتتجمع هذى الصلبان).

(٧)

تحفل «ثورة الزنج» بالعديد من القيم الفنية. لعل أول هذه القيم الفنية هو ما أشرنا إليه من قبل مؤكدين على نجاح المسرح الشعرى عند بسيسو فى توظيف ما قد يعدّ مثالب فى النص القصيدى. كما أن مفردات من نوع (التيكرز، حبل الغسيل، المانيكان، الباروكة، ديناميت، الشوكة والسكين، المكياج، براڤو، ستوب، وديكور، جواز سفر، أمشاط، مسدس) وغيرها مما يمكن أن يعد فى نص القصيدة تزيّدا وإثقالاً وفذلكةً، تأخذ فى الاطار المسرحى وظائف حية، وتشارك فى خلق دلالة ملحوظة على اتصال الماضى بالحاضر أو تداخل الأزمنة.

كما أن المنطقية الزاعقة فى مقطع يقول (حين يكون هنالك يا عبدالله بن محمد/ رجل واحد/ رجل يملك/ كل الدنيا/ لابد وأن تحمل كل خلا خيل امرأتك/ أقراط مرأتك/أن تحمل لحمك/أن تحمل عظمك/ أن تحمل أغلالك للحداد/ كى يطرقها لك سيفا) ربما تجافيها القصيدة، لكنها فى إطار حوار مسرحى تصبح جزءاً من نسيج أكبر، موظفةً ومقبولة.

من ملامح المسرح الشعرى البارزة عند معين بسيسو محاولته الدائمة كسر «الإيهام» المسرحى، ولعله فى ذلك يكون من أوائل المسرحيين العرب الذين حاولوا كسر الإيهام المسرحى ـ انتهاجا لأسلوب بريخت ـ فى العلاقة بين العرض والواقع.ويتمثل ذلك فى عديد من العناصر:منها ما يقدمه المؤلف من إشارات يذكر فيها أن (الممثلين من خلف الكواليس يدفعون عرباتهم اليدوية ويقومون بتغيير الديكور ويقيمون الديكور الجديد)، وحديث الشخصيات الدائم للجمهور فى صالة العرض، وتعليمات المؤلف التى يطلب فيها «تمثيل»الواقعة لا تجسيدها، مثل (فى الركن الأيسر وطفاء وكأنها مشدودة بحبال غير مرئية إلى كرسى).

وهناك استخدام الأقنعة المتغيرة، وتبادل الأدوار والشخصيات، وتحريض وطفاء لجمهور المتفرجين - في نهاية العرض - على النهوض والتحرك للثورة. كل هذه العناصر تساهم في أن يبتعد مسرح معين بسيسو عن الطابع التقليدي للمسرح بحكايته ومقدمتها وذروتها وانفراجها. وليس هناك تقيد بالزمان والمكان والحدث،بل اندماج وتداخل بينهم جميعا، وليست هناك محاكاة حرفية للواقع فهذا مسرح لا يريد لمتفرجه أن يستغرق فيغرق في الحدث مندمجا ومنخرطا، بل يريده أن يتحرك ويفكر ويعي، محتفظا بمسافة بينه وبين العرض، تمكنه من إعادة إنتاجه في عقله وروحه، ليتخذ من الواقع الذي يشخصه العرض موقفا نقديا أو نقضيا واعيا.

ومسرح بسيسو يقدم كل ذلك، في إطار فانتازي واضح، وسياق غرائبي صادم تصبغهما معا روح ساخرة مرة، ومعرفة كبيرة بتكنيكات المسرح وحيله وطرائقه الفنية (صندوق الدنيا، القناع، البلياتشو)، ليلخص ببساطة، مريرة،مأساة شعبه وثورته:

«من يبكي أكثر؟

رجل يشهر في القرن الثالث سيفًا ويموت؟

أم رجل في القرن العشرين

لا يعرف كيف يموت؟

من يضحك أكثر

بلياتشو القرن الثالث أم بلياتشو القرن العشرين؟

لنصور وجه فلسطين».

(٨)

سلام على معين بسيسو: الشاعر والرجل الثوري الذي «اندمج» في ثورته، ولم يكسر - بينه وبينها - «الإيهام» لحظة، ودفع بسبب هذا الاندماج غير البريختي أثماناً عديدة، كان آخرها حياته ذاتها.

(١٩٩١)

«أحفاد شوقي[1]»:

عالم يولد من عالم يموت

يعد كتاب «أحفاد شوقى» للشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى (الصادر مؤخرا عن دار الخازندار بجدة) واحدا من الجهود القليلة التى قدمت باتجاه إضاءة شعر التجربة الجديدة فى مصر ، التى اصطلح على تسميتها: شعر السبعينات.

و«أحفاد شوقى» يحفل بجملة من المميزات الجديرة بالإشادة والإعلاء. لعل أولها أن هذه المساهمة، ربما كانت أول جهد كبير متكامل، جاد وتفصيلى،حول شعر السبعينات فى مصر (لا نتجاهل بالطبع العدد الخاص من مجلة «ألف»، وملف مجلة «الشعر»، وكتابات إدوارد الخراط المتعددة، وكتابات د. جابر عصفور ود. صبرى حافظ ود. عبد المنعم تليمة، وغيرها).

ويزيد فى أهمية مساهمة حجازى فى «أحفاد شوقى» أنها لم تكن مطلوبة منه، وهو الشاعر، بقدر ما كانت مطلوبة ومنتظرة من النقاد المتخصصين، الذين ينبغى أن تكون قراءة الشعر ونقده ودرسه عملهم الدائم وأمانتهم المستمرة.

كما تأخذ هذه الإضاءة قيمتها الإضافية من كونها صدرت من رائد كبير، كان يمكنه - مثلما فعل بعض الرواد - أن ينعزل فى برج ريادته ويتعالى على التجارب الجديدة، ويتهمها بالهرج والعبث، وبأنها لن تتخطى عمل الرواد مهما قدمت، خاصة إذا كان هؤلاء الشباب يصرحون - بالشعر أو بالنثر - بأنهم يسعون لتخطى جهد الرواد، إلى مناطق مبتكرة وإضافات غير مكرورة.

لقد احتشد حجازى لهذا الشعر، جعل يقرأه فترة متتابعة من الزمن، وقد نشرت مقالات الكتاب، قبل صدورها هذا، فى سلسلة متصلة بجريدة «الأهرام»، استغرقت بضعة شهور متتالية.

* * *

كان من الطبيعى، إذن أن تتسم مساهمة حجازى برحابة واسعة وبادراك عال، فها هو يبدأ بأن يقرر أننا لن نعرف هؤلاء الشعراء إذا فرضنا عليهم ذوقنا وطلبنا منهم أن يكتبوا لنا الشعر الذى تعودنا عليه عند من نعرفهم من الشعراء.

ثمة إيمان مبدئى بتغير الذوق الشعرى والجمالى، يغذيه إيمان مماثل بتغير الزمن والواقع بين حاضر هؤلاء الشعراء وحاضر السابقين من الرواد.

إن الشاعر الكبير، فى معالجته الرحبة، يرى أن واجبه (وواجب القراء والنقاد والمثقفين) هو أن يقترب من لغة هؤلاء الشعراء وأن يتسلل إلى عالمهم وأن يفرح بما يضيفونه إلى لغتنا من شعر ربما رأيناه بعيدا أو غريبا.

وعلى الرغم من أنه يتفق مع بعض النقاد (من خصوم هذه التجربة الجديدة خاصة) فى أن هؤلاء الشعراء الجدد قد نشأوا فى ظل ظرف غير صحى وأوضاع غير مواتية، أى فى «الزمن الميت» أو فى «الأرض الخراب» - بتعبيره - وأن شعرهم ولد فى سنوات الفجيعة فهو لا يملك الفرح، ولا يملك اليقين لأنه نشأ فى الشك، ولا يعرف الرضى لأنه عاش فى اليتم والمسغبة. أقول على الرغم من اتفاقه مع بعض النقاد فى توصيف هذه النشأة المتزلزلة لشعراء السبعينات فإنه يستخلص من ذلك نتيجة مختلفة كل الاختلاف عن النتيجة التى استخلصها أولئك النقاد. استخلاص حجازى هو أن ذلك يقتضى من القراء والنقاد واجب تفهم هذه التجربة والاقتراب منها بمفاهيم جديدة، وبروح واسعة، وبأدوات غير الأدوات القديمة، لأن هؤلاء الشعراء «هم شعراء مصر» وهم «مستقبل الأدب ومستقبل اللغة ومستقبل الوطن» على ما فى شعرهم، بالطبع، من عيوب اليتم وآفاته. بينما كان ذلك معناه عند النقاد الفاشلين أن هؤلاء الشعراء الذين نشأوا فى الخراب والاضطراب وانقلاب الحياة المصرية والعربية يجب أن يستبعدوا من زمرة الشعراء بل من زمرة الأصحاء عقليا!!

* * *

هكذا لا يجد الشاعر الكبير الرائد حرجا من أن يقرر أن هؤلاء الشعراء الجدد هم شعراء مصر وهم مستقبل اللغة والوطن، ولا يجد حرجا فى أن يقرر أن بين هؤلاء الشعراء من يتقن لغته إتقانا «ربما عز على بعض المخضرمين وبعض القدماء السابقين» بل أنه لم يتحرج من أن يرى أن «بعض الشعراء المصريين الجدد قد حققوا، باستخدامهم اللغة استخداما خاصا فريدا، طفرة نوعية يبدأ بها تاريخ جديد للشعر يختلف عن تاريخه القديم، وإن ظل امتدادا له».

ولقد تجلى هذا الحس الديمقراطى فى الإبداع وفهمه عند عبد المعطى حجازى فى أكثر من مجال وأكثر من قضية، لنجده يدفع - عبر قراءته الذكية وتأويلاته اللماحة -

أكثر من اتهام ألصق بشعراء السبعينات من غير بصر أو بصيرة حتى وإن كان له عليها بعض المآخذ والتحفظات. وفرق بين منطلقين: منطلق يرى أن هذه المآخذ تنفى الشعر والشعراء من الأصل وتجعلهم مجرد متهوسين موتورين، ومنطلق يرى أن هذه المآخذ هى كالأعشاب الضارة على جانبى نهر عميق ثر أصيل.

فهو لا يستنكر اللعب بالألفاظ فى شعر هؤلاء الشعراء ويرى أن معظمه لعب حاذق يذكرنا بأساتذة العزف المنفرد فى الشعر والموسيقى والغناء والتصوير والرقص، وأن كثيرا منه هو «استعراض لجمال يتقلب بحرية فى أوضاع شتى كلها فاتن، واحتمالات تتصاعد وتتعدد كما يتصاعد ويتعدد الصوت الشجى القادر من القرار إلى الجواب». ويوضح أن كثيرا من اللعب بالأصوات ـ عندهم ـ ليس إيقاعا خالصا، بل هو إيقاع دال حيث يقترح الصوت دلالته والدلالة تشد إليها ما يلائمها من أصوات، ولكنه ـ مع ذلك ـ ينتقد بشدة الحالات التى يصبح فيها اللعب بالألفاظ والأصوات مجرد زخرفة سطحية مبذولة.

ويصل هذا الحس الديمقراطى عند حجازى إلى ذروة من ذراه العالية حينما يؤكد ـ وهو يتحدث عن قصيدة النثر ـ ضرورة تفهم الحاجة العميقة الملحة التى تجعل إنتاج هؤلاء الشعراء الجدد مختلفا عن النماذج المستقرة والأنماط السائدة التى يعارضها أدباؤنا وشعراؤنا معارضة منتظمة بنصوص تعتمد على لغة شخصية أقل زينة وصحة وأكثر صراحة وحساسية.

* * *

ولابد أن حجازى قد باغت كثيرا من النقاد الكسالى الذين يطيب لهم ـ استسهالا أو جهلا أو تآمرا ـ أن يصفوا شعر التجربة الجديدة بأنه مقطوع عن تراثه، وأن مرجعيته غربية أوربية. وذلك حينما اعتنى، طوال فصول الكتاب، بعقد الصلات تلو الصلات بين عمل هؤلاء الشعراء الجدد وبين أسلافهم الأقربين والأبعدين، وتراثهم القريب والبعيد، سواء كانت هذه الصلات صلات تواز أو تقاطع أو مشابهة أو معاكسة أو تطوير أو مناقضة. هكذا فعل فى معظم ما عالجه من قضايا فى شعر هؤلاء الشعراء الجدد: فى رؤية العالم، فى اللعب على الأصوات والألفاظ، فى استخدام الحروف شعريا، وغير ذلك من قضايا فكرية وفنية. بل إنه لم يعاكس فى هذه المسألة النقاد الكسالى فقط، بل عاكس كذلك بعض الشعراء الجدد أنفسهم، حينما لم يصدق زعم

بعضهم - فى الخطاب النظرى - بالانقطاع عن تراثه والانسلاخ عن الأسلاف جميعا، وحينما أوضح أنه «لا يستطيع شاعر جديد أن يتحرر تحررا كاملا من تأثير الشعراء الذين سبقوه».

والحق أن «أحفاد شوقى» يثير - بجديته وسبقيته - عددا من القضايا، التى تفتح الشهية الجادة للحوار الجاد الذى يغنى الحياة الشعرية المصرية والعربية، مثلما يغنى الشعراء الجدد أنفسهم، ويساعدهم على تجاوز الأخطاء والمثالب وتأكيد وتطوير المنجز والصواب.

* * *

لماذا أحفاد «شوقى» بالذات؟

لاشك أن هناك معانى أراد حجازى تأكيدها باختيار هذا العنوان بالذات، وباختيار هذا «الجد» لهؤلاء الأحفاد. من هذه المعانى أنه يريد أن يشير إلى أن مصر قد أنجبت علما من أعلام الشعر العربى فى كل عصوره هو أحمد شوقى. ومن هذه المعانى أنه يريد أن يرد بذلك على الزاعمين بأن مصر ليس فيها شعر كبير. ومن هذه المعانى أنه يريد أن يصل الشعراء الجدد بأسلافهم ليؤكد على التواصل لا الانقطاع، ومن هذه المعانى أنه يريد أن يقول إن هؤلاء الشعراء الجدد - بما أنهم أحفاد شوقى - أبناؤه هو نفسه (حجازى) وأبناء جيله.

وكل ذلك حق صحيح.

ولكن يبقى السؤال: لماذا أحفاد شوقى بالذات؟ ولماذا لا نكون - مثلا - أحفاد أبى تمام أو جبران خليل جبران؟ وإذا كان لابد لنا من «جد» مصرى، فلماذا لا نكون أحفاد بن الفارض أو إبراهيم ناجى أو محمود حسن اسماعيل؟

والواقع أن صلة القربى التى تربط بين الشعراء الجدد وبين المتنبى أو ابن عربى أو جبران أو على محمود طه هى أوثق من صلة القربى التى تربطهم بشوقى.

* * *

من الأفكار الرئيسية التى تبدت فى مواضع عديدة من الكتاب فكرة حجازى عن أن الشعراء الجدد يقولون بالقطيعة التامة عن التراث والانفصام الكامل عن السابقين، وأنهم يرفضون كل ما سلف، وأنهم أعلنوا «أنهم جيل بلا أباء»، وأن شعرهم «مقطوع الصلة بالشعر العربى كله»!

والحق أن هؤلاء الشعراء الجدد لم يروا الأمر على هذا النحو القاطع الباتر من الانفصال والقطيعة، حتى وإن كان بعضهم قد اشتط به التعبير مرّةً أو بعض مرة. فالموقف الأشمل والأثبت لهؤلاء الشعراء هو الاتصال والانفصال، التمثل والتجاوز، أى القطيعة الجدلية الصحية التى تسم كل علاقة صحية بين كل لاحق وكل سابق.

وقد تجلى هذا الموقف الجدلى السليم فى شعر وكتابات هؤلاء الشعراء، ولست فى حاجة إلى تعيين أمثلة - من الشعر والمقالات والأفكار النظرية - تبين هذه القطيعة الجدلية (التمثل / التجاوز) عند هؤلاء الشعراء. ويكفى أن أشير، سريعا، إلى عودة عبد المنعم رمضان للمتصوفة، وعودة حسن طلب إلى التراث الشعرى القديم، وإلى كتاب «الوتر والعازفون» لكاتب هذه السطور، وشهادته عن صلاح عبد الصبور، وافتتاحية العدد الحادى عشر من «إضاءة ٧٧» عن أمل دنقل، وعودة محمود نسيم إلى أسطورة العبرانيين فى سيناء، وغير ذلك مما يؤكد التواصل مع التراث القريب والبعيد، فى نفس الوقت الذى تتجسد فيه القطيعة معه فى المعالجة المختلفة وفى طرائق الأداء ومناهج النظر، ومن ثم اختلاف النتائج الفكرية والشعرية. (وقد ذكر حجازى نفسه نماذج وأمثلة أخرى عديدة على هذا الاتصال العميق).

أما القطيعة الكاملة، الجامعة المانعة، فهى مالم يقل به أحد، ومالا يستطيعه أحد، فضلا عن أنها فكرة مستحيلة، نظريا وتاريخيا وشعريا. وقد أوضح حجازى ذلك بجلاء حينما أكد أن الشعر فن لغوى، ومن ثم فإننا نستطيع أن نخلع على المفردات إيحاءات ودلالات جديدة، وأن نستخدم تركيبات متحررة، وأن نعيد تشكيل الأوزان، وأن نتحرر من وحدة القافية، بل نستطيع أن نتحرر من الأوزان كلها، وأن نكتب شعرا مرسلا لا قافية فيه، لكننا مهما توسعنا فى تحميل الكلمات ما لم تكن تحتمل من المعانى، مضطرون إلى الإبقاء على علاقة تجمع بين المعنى الأصلى والمعنى الجديد.

وحينما أشار إلى أنه يمكن أن يفهم فكرة القطيعة هذه بمعنى أن الشعر الجديد لا يحاكى الشعر السابق ولا يلتزم بقواعده، وإنما هو شعر مفتوح للتجربة طامح إلى مزيد من التميز والتفرد، أما القطيعة بالمعنى الحرفى لها فوهم لا يمكن أن يتحقق، ولو تحقق لكف الشعر عن أن يكون شعرا.

شعر المعاصرين، إذن، هو تجسيد «لعالم يولد من أحشاء عالم يموت».

* * *

اشتملت مقالات الكتاب على دراسة لشعر شاعر عمودى (هو د. عبداللطيف عبد الحليم)، أدرجه حجازى ضمن دائرة شعراء السبعينات وأحفاد شوقى، وهو الأمر الذى جاء نشازا على سياق موضوع الكتاب (بصرف النظر عن القيمة الفنية للشاعر نفسه). وربما كان د. عبد اللطيف عبد الحليم، حقا، حفيدا من أحفاد شوقى، لكنه من المؤكد ليس شاعرا من شعراء السبعينات أو من شعراء التجربة الجمالية الجديدة، الذين يدور الكتاب حول عملهم الشعرى. فشعراء السبعينات - على عدم دقة المصطلح تماما - هو مصطلح بعيد عن المفهوم العقدى أو العمرى أو الزمنى، وإنما هو - كما يعرف شاعرنا الكبير بالطبع - مصطلح فنى اتفق الكثيرون على أنه يشير بالتحديد إلى تجربة شعرية مغامرة ذات خصائص فنية مغايرة عما ساد الساحة الشعرية، تحاول أن تتخطى، لا الشعر العمودى فحسب بل تجربة الشعر الحر نفسه كذلك.

وعلى ذلك، يصبح إدراجه ضمن هذا السياق فى غير محله. وربما كانت دوافع حجازى فى هذا الإدراج مفهومة، فهو لا يريد أن يبدو غير متوازن الإلمام بالحياة الشعرية المصرية الراهنة، ولا يريد أن يبدو متجاهلا الشعر العمودى - إذا كان جميلا - أو منحازا إلى كل ما هو غير تقليدى، مما قد يؤثر على مصداقية حديثه كله.

لكن ما حدث هو أن إدراجه عبد الحليم ضمن السياق التجديدى قد ألقى بظلال من اللبس على هدفه بأسره، هذا الهدف الذى هو تقديم تجربة شعرية جديدة، مغايرة ومغامرة إلى جمهور من القراء مازال لا يعرف الكثير عنها، ومازال لم يتفاعل معها التفاعل المطلوب بين الشعر والقراء.

وشاعرنا الكبير، الذى يؤمن بالعلاقة الوثيقة بين الأشكال الشعرية وبين عصورها التاريخية وحقبها الزمنية (وهو ما دفعه إلى المشاركة فى خلق شكل شعرى جديد لتجسيد عصر جديد) يعرف بلا ريب أن عمودية الشكل الشعرى التقليدى ليست مجرد آنية زجاجية تصب فيها الأزهار أو تصب فيها الطحالب، بل هى تعبير عن رؤية للعالم وفلسفة فى الحياة. وإلا لما كان حجازى نفسه قد غادر هذا الشكل - حينما ساهم فى قيادة حركة الشعر الحر - إلى أشكال، أى رؤى جديدة، فى الشعر والحياة.

وبهذا المعنى، فليس عبد اللطيف عبد الحليم نقيضا لشوقى، كما ذكر حجازى، حتى وإن كان موهوبا «وله معجم خاص ونحو خاص وموسيقى خاصة تميزه كلها عن السائد المستخدم فى الشعر العربى المعاصر»، وحتى إن كان يصب فى الشكل القديم

(شكل شوقى) أفكاراً معاصرة مختلفة عن الأفكار التى كان شوقى يصبها فى نفس العمود. وحجازى نفسه هو الذى رصد - فى موضع آخر - موت العالم القديم، متسائلا بحق: فماذا بقى من العالم الذى كان يعيش فيه شوقى؟

* * *

تحدث حجازى، عن قصيدة النثر فى عمل الشعراء المصريين الجدد، فقرر بجلاء أنه «لا توجد قاعدة مقدسة أو تقليد مصون»، مؤكدا حق الشاعر فى الخروج على أى قاعدة.

وعلى الرغم من أنه يصرح بأنه واحد ممن لا يتذوقون الشعر تذوقا صحيحا إذا كان خاليا من الوزن، فإنه يعترف كذلك بأن المستقبل لن يكون كما كان بالأمس لشكل واحد أو لذوق واحد، وإنما «المستقبل للتعدد».

لكنه يرى - مع ذلك كله - أن قصيدة النثر شعر ناقص، وينطلق فى ذلك من أن الشعر يقوم على قاعدتين اثنتين هما: المجاز والإيقاع، فإذا خلت القصيدة من الإيقاع - وإن اشتملت على المجاز - صارت شعرا ناقصا غير مكتمل الشروط.

وشاعرنا الكبير حجازى لابد يعرف - أكثر منا جميعا - أن الإيقاع أشمل من الوزن، وأن القصيدة قد تخلو من الوزن الخليلى، لكنها لا تخلو من الإيقاع والموسيقى، إذ الوزن ليس سوى نمط من أنماط هذه الموسيقى مصبوبا فى نظام، ولكن للموسيقى أشكالا وصياغات وأنماطا أخرى عديدة.

وحجازى يعرف - أكثر منا جميعا - أن المجاز نفسه يمكن أن يحفل بالايقاع.

ولقد أشار الشاعر الكبير إلى العلاقة الجدلية العميقة بين المجاز والإيقاع، حينما رأى أن الوزن فى حقيقته ليس مجرد شرط شكلى خارجى يضاف إلى اللغة الشعرية التى اتفقنا على أنها لغة مجازية، ولكنه هو نفسه صورة من صور المجاز وأداة أساسية من أدواته.

وهذه فكرة جادة خلاقة، لكننى أود أن أكملها وأعكسها فأقول: إن المجاز - بالمقابل - ليس مجرد صور، بل هو كذلك ذبذبات وتوترات وتقاطعات نفسية وزمنية، وسكنات ومباغتات، وغير ذلك من «إيقاعات» موسيقية لاشك فيها.

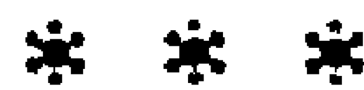
وغنى عن الذكر - بعد ذلك - أن نشير إلى أن القصيدة الموزونة نفسها يمكن أن تكون، مع وزنها، شعرا ناقصا هي الأخرى، فغياب الوزن وحده ليس هو الذى يجعل القصيدة ناقصة غير مكتملة الشروط، وعلى ذلك فان كل قصيدة رديئة - موزونة أو غير موزونة - هى قصيدة ناقصة.

وحينما ينظر حجازى فى مستقبل قصيدة النثر يشك فى أن لها مستقبلا حقيقيا. وهو يبنى هذا الشك على أساس أن قصيدة النثر قصيدة وافدة إلى أدبنا العربى من الشعر الفرنسى. وعليه، فان الفارق بين خصائص لغتنا العربية وخصائص اللغة الفرنسية يجعل مستقبل قصيدة النثر فى لغتنا صعبا وغامضا.

والواقع أن ذلك الفارق بين خصائص اللغتين ربما كان فى صالح اللغة العربية وشعرها النثرى، لأن غنى اللغة العربية بالأصوات والجرس والاشتقاقات والاحتكاكات اللغوية والصوتية، وبالتراكيب ذات الإيقاع الظاهر والخفى، كل ذلك يفيد القصيدة النثرية فى تحصيل أشكال موسيقية وتحقيق مناخ إيقاعى متنوع، حتى وإن استغنت عن الوزن، أى عن صيغة واحدة محددة من صيغ الإيقاع الموسيقى.

والحق أننا لابد أن نعيد النظر فى فكرة أن قصيدة النثر مأخوذة أو وافدة من الشعر الفرنسى (ربما كان المصطلح فقط هو الوافد، لا النوع الأدبى). فقصيدة النثر - ككتابة شعرية - عربية أصيلة (بصرف النظر عن غرابة وصفها اصطلاحيا)، بل ربما كانت لها جذور عميقة فى الأدب المصرى القديم.

فكثير من كتابات الصوفيين وكتابات على بن أبى طالب وأبى حيان والجاحظ - على سبيل المثال - ليس سوى شعر نثرى بامتياز. وإذا كان العرب الأقدمون لم يروا الشعر إلا فى الشكل العمودى، فاننا لايجب - ونحن نعيد قراءة وإنتاج تراثنا - أن نسلم بتصنيفهم الضيق ذاك. ذلك التصنيف الذى يعد منظومات ابن عربى العمودية شعرا وهى فى حقيقتها من أردأ الشعر، ولا يعد «الفتوحات المكية» شعرا وهى شطحات من أجمل الشعر!



تعرض حجازى لقضية استخدام الشعراء المعاصرين للحرف كتكأة موسيقية ومعنوية وفكرية، فبين الفرق بين استعمال الشعراء الجدد لها واستعمال الأقدمين.

فرأى أن الحرف عند المعاصرين أو عند معظمهم لا معنى له فى ذاته ولاروح فيه، إنه مجرد صوت يستمد قيمته المعنوية أو الإيقاعية من الكلمة التى يدخل فى تركيبها، ومن هنا فقد كان للشاعر المعاصر حرية واسعة تتيح له أن يستخدم اللغة وكأنه أول خالق لها، فهو ليس مقيدا باستعمال معين أو دلالة مسبقة أو مقياس جامد.

لكنه يأخذ على هذا الاستخدام المعاصر أنه نزل باللغة إلى مستوى الأداة الشخصية الوقتية التى يستعملها كل فرد من أفراد المجتمع كما يستعمل مناديل الورق، مما هبط به إلى مستوى اللعب الساذج.

أما القدماء فقد كان للحرف عندهم قيمة مركبة. فالعالم فى نظر العرب السابقين كلمات، أو هو حروف نشأت منها الكائنات، واللغة عندهم وحى وتوقيف، والحرف معنى إلهى ورمز صوفى خالق يفسر الكون كله. واستعمال الحروف ـ بذلك ـ هو فلسفة أو نظرية فى الحياة ورؤية للكون والحق والله والإيمان، وطريق للمعرفة الشاملة.

هكذا ينتقد حجازى المعاصرين لأنهم لم يتعاملوا مع الحرف بنفس تعامل الأقدمين معه. والحقيقة أن تعامل المعاصرين مع الحرف لابد أن يختلف عن تعامل الأقدمين، فالحروف عند المعاصرين تقنية فنية جمالية فعلا. وهى لاتأخذ فكريتها أو فلسفيتها إلا بالقدر الذى تأخذه أية تقنية فنية جمالية باعتبارها تقنية حاملة رؤية أو فلسفة، ضمن رؤية الشاعر المعاصرة.

لقد كان المغزى الفلسفى للحروف عند الأقدمين جزءا صميما من فلسفتهم المثالية فى النظر للحياة والكون، وليس الأمر عند الشاعر المعاصر كذلك.

وهنا لابد أن نستدرك ونقول: إن تصور العالم باعتباره كلمات أو حروفا نشأت منها الكائنات لم يكن تصور كل الفكر العربى القديم، بل كان ـ فقط ـ تصور الفرق المثالية اللاهوتية فيه. فلقد كانت هناك فى الفكر العربى القديم فرق لاترى العالم كلمات ولاترى أن اللغة وحى وتوقيف، بل ترى أنها تواضع واصطلاح واستخدام يتغير بتغير أصحابها المستخدمين. وعلى أى حال، فانه إذا كان الحرف جزءا من «اللاهوت» القديم، فلقد صار اليوم جزءا من «الناسوت» الشعرى الوضعى بحق. وليس فى ذلك تصغير للغة أو تقليل من شأنها، فهو لا يعدو نزع القداسة عنها، وخلع ارتباطها بالسماء لربطها بالأرض.

إنه، إذن، اختلاف رؤية الحياة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر، فليس فى استطاعة الشاعر المعاصر، ابن الحياة الاجتماعية والحضارية الراهنة، أن يرى أن أصل العالم هو الكلمات، أو أن الحرف هو الطريق إلى المعرفة الحقة أو إلى الله.

وشبيه بهذا السياق، ما قيل عن استخدام الشعراء الجدد للغة الصوفية وأجوائها وتعبيراتها، فقد أخذ بعض النقاد على التجربة الجديدة أنها استلهمت اللغة الصوفية من غير أن تستلهم الفلسفة أو الرؤية الفكرية المتكاملة التى تجسدها هذه اللغة، والحق أنه كان - ولايزال - مأخذا غير مقبول، فليس المطلوب من الشاعر المعاصر استخدام اللغة الصوفية بألفاظها وبرؤيتها الفكرية جميعا. ذلك أن الرؤية الفكرية الراهنة للشعراء الجدد المعاصرين جد مختلفة عن رؤية أهل الصوفية القدماء.

فنحن لسنا صوفيين، إنما نستخدم اللغة الصوفية - وغيرها من لغات - كتقنيات فنية وكرؤى جمالية وطرائق لحرية المخيلة، لنشحن هذه التقنيات والطرائق برؤانا المعاصرة وقضايانا الراهنة، ولنصنع بها - وبغيرها من لغات وطرائق - فلسفة جديدة هى بنت لحظتنا التاريخية الحاضرة.

ومع ذلك، فان استخدام المعاصرين للحروف ليس خلوا من الدلالات الفكرية، هذه الدلالات التى أضاء حجازى بعضها بقراءته لمغزى هذه الحروف عند بعض الشعراء الذين يعتمدون عليها أحيانا فى بعض عملهم الشعرى كخصيصة فنية وفكرية على السواء.

ذلك كله لا يعنى، فى نفس الوقت، أننا نستل اللفظة أو الحرف بدون دلالتها كلية، أو أننا نستخدم اللغة استخداما مجانيا، فليس ذلك فى إمكان أحد، إذ لا شك أن بقايا الدلالة أو أرضيتها الأولى ستظل عالقة باللفظ أو بالمصطلح، تشيع مناخا أو ظلالا من الإيحاءات الخلفية التى يريد بها الشاعر المعاصر تبطين ما يقدمه من مناخات وظلال معاصرة.

وهذا هو اختلاف المعاصرين عن السابقين. وليس معنى أن الحروف كانت جزءا من فلسفة دينية وكونية وسحرية عند القدماء، أنهم سبقوا المعاصرين وكانوا فى اللعب على الحرف «خير اللاعبين»، أو أن الحروف أمة من الأمم تتحكم فى الطبيعة وتسخرها للإنسان، أو أنها - كما قال ابن عربى - أئمة الألفاظ.

على أن القيمة الباهرة فى تعرض حجازى لهذه القضية هى أنه وضع يده على أصول وجذور استخدام الجدد للحروف فى تراثنا القديم، معطيا بذلك درسا بليغا لأولئك النقاد الذين لم يلتفتوا - جهلا أو تجاهلا - إلى هذه الأواصر الصحية العميقة، واكتفوا بإدانة عمل الشعراء الجدد والاستخفاف بتجريبهم الحروفى، بل ونسبته - وهنا العجب - إلى مصادر غريبة!

وما لم يرد حجازى أن يستطرد فيه - فى هذا الصدد - هو أنه كانت هناك فى التاريخ الإسلامى فرقة إسلامية (سياسية فكرية فلسفية دينية) يطلق عليها: «الحروفيون». كان أهل هذه الفرقة يستخدمون الحروف فى طرح فكرهم الدينى الفلسفى السياسى (كانوا على صلة بالقرامطة والشيعة والمتصوفة) بطريقة تجعلهم بعيدين عن أيدى السلطات. وقد تتبعتهم السلطة الأموية وطاردتهم، باعتبارهم جماعة فكرية معارضة، وقتلت زعيمهم (أبو على الحروفى) وظلت بهم حتى صفتهم تصفية شبه نهائية.

وبالطبع، كان لابد أن يغفلهم التاريخ الرسمى - الفكرى أو الأدبى - بسبب صلاتهم السياسية المناوئة، كما أغفل كل الحركات المعارضة فى تاريخنا الفلسفى والأدبى على السواء!



ناقش حجازى، فى مواضع عدة، علاقة الشعراء الجدد بالواقع، وما نود أن نقوله هنا هو أن الشعراء الجدد لم ينفوا أو ينكروا أن الواقع أصل الفن. (كيف ينكرون ذلك، وهم يرون أن الواقع أصل كل نشاط وكل عمل وكل معرفة؟). كما أن هؤلاء الشعراء الجدد لم يروا أن الشعر وحده هو رسالة الشاعر وغايته، وأن الشعر هو «جمال خالص ليس فيه نفع عملى» كالجوهرة التى لا تصور واقعا ولاتعبر عن عاطفة، أو كالزهرة التى لا نأكلها ولا نطلقها فى صدور الأعداء.

والحق أن فكرة الشعر كزهرة نتأملها ونشم رحيقها بدون أن نسأل عن جدواها العملية، ليست فكرة الشعراء الجدد، بل هى فكرة طه حسين، قال بها أثناء معركته النقدية مع أصحاب النقد الأيديولوجى فى منتصف الخمسينات (محمد مندور ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس).

وقد تشكك حجازى نفسه فى هذا الزعم استنادا إلى شعر الشعراء الجدد أنفسهم. وحقا فعل، ذلك أن ما قصده الشعراء الجدد هو أن الواقع هو أصل كل فن، لكن ذلك

لا يعنى محاكاة الفن للواقع وتقليده، فالشعر لا ينتج واقعا مماثلا للواقع المرئى مماثلة حرفية فوتوغرافية، إنما ينشئ واقعا شعريا رامزا لهذا الواقع المرئى.

كما أن الإنسان ـ عند الشعراء الجدد ـ هو غاية الشعر والشاعر، ولكن ذلك لا يكون عبر المواعظ الأخلاقية والخطب المنبرية، بل عبر إطلاق ملكات الخيال والتأويل والحرية عند الشاعر والقارئ (أى الإنسان) على السواء.

وعلى ذلك فالشعر يصور واقعا ويعبر عن عاطفة، لكنه ليس الواقع الماثل وليست العاطفة المبذولة. والشعر ـ عند هؤلاء الشعراء الجدد ـ نافع، لكنه نافع من حيث هو جميل. إن هؤلاء الشعراء الجدد يرون أن الشعر قد انتقل من أن يكون «جماله فى نفعه» إلى أن يكون «نفعه فى جماله» (كما علمنا يوما، بحق، د. عبد المنعم تليمة). فالجمال منفعة.

وقد أضاء حجازى هذه الفكرة بصياغة مبتكرة حينما قال إن الشعر الجميل يستمد روعته من جمال ما يعنيه، أو من معنى ما يتجمل به، وهذا الشق الثانى من الجملة «معنى ما يتجمل به» هو ما أراد الشعراء الجدد أن يركزوا عليه، بعد أن ساد لقرون طويلة الشق الأول منها على روحنا وذائقتنا الشعرية «جمال ما يعنيه». وحين قال إننا يمكن أن نفهم جملة «الشعر لا يعنى» إذا كان المقصود بها أن المعنى فى الشعر يختلف عن المعنى فى النثر، فالمعنى فى الشعر مركب غير مباشر يخاطب كل قوى الإنسان وملكاته.

والخلاصة هنا هى:

أ ـ إن المعنى فى الشعر كامن، مركب، تأويلى، متعدد.

ب ـ وإن الجمال فى الشعر هو معنى.

* * *

ويخيل إلىّ أن حجازى فى هذه القضية كان يناقش ـ عبر الشعراء المصريين الجدد ـ أفكار ونظريات ومدارس (وناسا آخرين)، أما نحن الشعراء المصريين الجدد، ففكرتنا الأساسية هى ـ بالدقة ـ أن المعول فى الفن ليس ـ فقط ـ على ما تريد أن تقوله، بل أنه ـ كذلك، وربما أساسا ـ على كيفية قول ما تريد أن تقول، وأن هذه «الكيفية» هى التى تميز الشعر الرفيع عن الشعر الضحل.

ودليلنا على ذلك كله أن حجازى وجد مصداقا لكلامه من شعر الشعراء الجدد أنفسهم، فراح يؤول المعانى ويقدم قراءته الخاصة المبدعة لرموزهم وتقنياتهم، ويستخرج كالغواص المحب ما فيها من «معان» وما تزخر به من دلالات ورؤى مفتوحة متنوعة الدلالات تتأبى على المعنى المغلق الواحد الوحيد، وتناقض الدلالات اليتيمة المستبدة. وذلك لأن فن الشعر - كما أكد حجازى نفسه - هو فن صرف اللغة عن أداء وظيفتها العادية كوسيلة لنقل المعلومات والأخبار وتحقيق التفاهم والاتصال، والشاعر «يجعل الكلمات شباكا ينشرها على العالم ويصطاد بها معانيه السرية المجهولة».

أليست جملة حجازى هذه قريبة الشبه بجملة ماكليش الشهيرة التى اتخذها الشعراء الجدد مبدأ من مبادئهم الجوهرية: «الشعر هو اصطياد العالم فى قفص الشكل»؟.

«أحفاد شوقى» كتاب قيم مثير للحوار الحى. وهو - فوق ذلك - مبادرة كريمة كبيرة من شاعر كبير ما كان أغناه عن أن يبادر بها. ولا يعادل امتنان الشعراء الجدد تجاه هذه المبادرة سوى أن يسعى هؤلاء الشعراء بكل الجهد إلى أن يكونوا عند حسن ظن هذا الرائد، الذى يرى أنهم سيقدمون للشعر الكثير، والذى جلب على نفسه بسبب هذه المبادرة كثيرا من الضغائن من أصحاب الشعر الصغير والنفوس الصغيرة.

ولقد بلغت هذه الضغائن حدا موتورا، حتى أن مثل هذا الكتاب الهام، المثير للحوار الخصب والجدل المفيد، مر فى حياتنا الأدبية مرور الكرام، من غير أن يتفضل ناقد أو شاعر بمناقشته - تأييدا أو دحضا - واستئناف الحوار حول حاضر الشعر المصرى والعربى ومستقبله.

فتحية للكتاب، وكاتبه.

(١٩٩٤)

جيلي عبدالرحمن:

ابن لومومبا الحزين

الغربة، الوطن، الفقراء. هذه الكلمات الثلاث تلخص تجربة وحياة جيلى عبد الرحمن. الشاعر الذى رحل مخلفاً وراءه سيرة عريضة من سير الشعراء المخلصين الذين تمازجت حياتهم بشعرهم فى نسيج جميل مؤلم.

ترحال لم ينقطع ولم يقر. ولد بالسودان وعاش فى مصر. تنقل بين اليمن والجزائر والعراق يحصل على الدكتوراة فى الاتحاد السوفيتى: بلد بوشكين وليرمنتوف. يقضى شهور مرضه بين مستشفى فلسطين ومعهد ناصر بمصر. بجوارأبيه النيل يسكن المسافر ويهدأ الروح المرتحل.

«حتى قاع الغربة

حتى أسمال الأحزان الجدبه

منكفئاً فوق جدار الوحدة يفرى قلبه

إنسان يقضى هذى الليلة نحبه»

منذ اللحظة الأولى تسكنه الغربة ويسكنها، مثلما يسكنها الوطن. أما هاجس التغيير والتجديد والتقدم فهو هاجسه المرابط. ولهذا فقد كان جيلى عبد الرحمن واحدا من رواد حركة الشعر الحر فى السودان، مع زملائه: محمد الفيتورى وتاج السر الحسن وسيد أحمد الحردلو ومحمد عبد الحى وكمال الجزولى وغيرهم.

كانت هذه المجموعة استجابة حية للطاقة الكبيرة التى فجرتها حركة الشعر الحر العربية فى الخمسينيات والستينيات، فواكبتها وأغنتها، فى كثير من منجزاتها المبكرة.

فقدم جيلى ورفاقه شعرا يهز رسوخ العمود الشعرى التقليدى الذى استقر قرونا. وهبطوا بالشعر من السماء إلى الأرض، من الشوق الفردى إلى الحلم الجماعى، من محاكاة الذات إلى محاكات الملايين المقهورة.

هكذا كانت النقلة الكبيرة، التي يمكن تسميتها - بالتعبير النقدى: النقلة من الرومانسية الفردية إلى الرومانسية الثورية.

«متى يارفقة الكلمة

نجر الليل نصلبه على أجمة

متى يسرى شباب النور فى أعماقنا الهرمة

نشم حياتنا فجرا، ربيعا، مورق النسمة؟»

وتلاحقت التجربة الثقافية والشعرية، عند هذه الكوكبة الرائدة، بتجارب وثقافات مختلفة، وامتزجت الأسطورة المحلية والوطنية بأساطير الأمم والشعوب. وصار شعراء الحرية ومناضلوها فى كل مكان، مادة حميمة من مواد التجربة الشعرية العربية، فيكتب جيلى عن لوركا:

«لوركا يا من أعجزت الموت،

إنى أعجز عن كلمة

لما ساقوك إلى الأجمة

كان سكوتك أبقى ما قلت،

هب لى شيئا يالوركاى

يمشى فى أوصال الناى

يهتف أن أحيا»

* * *

أفريقيا هى الأم، والسودان خفقة الفؤاد. أول الدواوين الشعرية، إذن، هو «قصائد من السودان»، مع تاج السر الحسن، ١٩٥٦. فيغنى النيل والنوبة والسمرة المتوهجة:

«حبيبتى يافرحة المياه بالضياء

فى ليلة نواحة النخيل

والعشب فوق النيل

وثوبك المشجر الجميل

وصخرة ملساء مثل الحوت

تدوسها الأمواج وهى تلطم الرياح

فى صدرها قد حفرت أسماء لا تموت

بسطاء، طيبون، كالنخيل، كالبيوت»

ويحمل الشاعر المنتمى إلى مستقبل بلاده حلم أفريقيا الكبير بالنهوض والنور والفرح، بالتحرر والاستقلال والتخلص من الأبيض العنصرى، فتلتقى هيروشيما بأفريقيا، ويختلط حزن الإنسان بحزن الإنسان ويتغنى شعراء السودان بلومومبا، رمزا ومعنى:

«حينما سالت على الليل مزاريب المطر

والضباب الجهم غطى كل أوراق الشجر

شق طفل رجفة السيل وأحزان الشتاء

ـ منذ عامين أبى يا أم لم يرجع بقمح أو كساء

ـ فى الضفاف الخضر يا روحى يذر الأفق شهبا

بيته جيش لَومومبا

وغدا يأتى إلينا حاملا سمنا وثوبا»

* * *

وبعد أن غنى لومومبا، درس فى جامعته بالاتحاد السوفيتى، فكانت فترة وجوده فى جامعة لومومبا فترة خصيبة. ولأنه مفطور على العطاء والعمل، وتواق إلى تقدم الوطن والإنسان، لم يكتف بدوره كشاعر، على عظمة الشعر وخطورته ـ فقدم كتابا سياسيا هاما بعنوان «المعونة الأمريكية وأثرها على استقلال السودان» وترجم العديد من الأعمال الشعرية للشعراء الروس، وحصل على درجة الدكتوراه، وحاضر فى جامعات موسكو والبلاد العربية، وكتب العديد من الدراسات النقدية والأدبية.

* * *

وربما أخذ البعض عليه جنوحه إلى المباشرة والتقريرية فى أدائه الشعرى. لكن ذلك ينبغى أن يؤخذ فى سياق أعم، هو سياق لحظته التاريخية الساخنة التى ظهر وبرز

فيها، هو ورفاقه السودانيون والعرب. هذه الحقبة المشتعلة بالثورة والحلم والصحوة من الخمسينيات والستينيات، كما ينبغى أن يؤخذ فى سياق تصوره للشعر ودوره.

لنستمع إليه فى آخر حواراته بمجلة «أدب ونقد» يقول:

«لاشك أن القصيدة برصيدها التراثى الكبير تؤثر فى الوجدان العربى وتغيره وتطوره وتغذيه روحيا. لكن المشكلة فى نظرى تكمن فى هذا الغموض الذى تحول إلى قوالب أخرى، بل إلى مفردات جاهزة، ذلك الغموض المفتعل الذى ضيق من أفق القصيدة وابتعد بها عن التجربة الإنسانية».

على أن جيلى عبد الرحمن، مع ذلك، لا يغلق باب الاجتهاد «وإلا عدنا إلى ما قد ثرنا عليه وتخطيناه» ولذلك فهو يرى أن «الاتجاهات الشعرية المتنوعة تغني القصيدة ولا تحد من انطلاقها وإنما ينقصنا وضوح الملامح والاتجاهات العامة التى تضع كل شاعر متميز ضمن اتجاه فلسفي شعرى».

* * *

وعلى الرغم من أن جيلى عبد الرحمن كان واحدا من الشعراء الذين شاركوا فى ديوان «أغانى الزاحفين» عام ١٩٦٥، (مع نجيب سرور ومجاهد عبد المنعم وكمال عمار)، وهو الديوان المشهور بامتلائه بالرنين التفاؤلى المباشر والخطابة «الإيجابية» المبشرة، فإن المتأمل فى ديوانه «الجواد والسيف المكسور» الصادر عام ١٩٦٧ سيجد أمرا مختلفا.

لقد صدر الديوان عام ١٩٦٧، بما يعنى أن قصائده كتبت قبل هذا التاريخ بعامين أو ثلاثة، أى قبل أن تقع الهزيمة المروعة، بل إنها كتبت فى أوج الخطاب الصاعد المنتصر للمد الوطنى والشورى المصرى والعربى، لكن المدهش - مع ذلك - أن قصائد الديوان تحفل - فى معظمها - بنبرة حزينة منكسرة، وبحس مأساوى واضح، يعبر عن هزيمة داخلية فى عمق النفس، وينذر بكارثة مقبلة، وغير منخدع فى الألوان البراقة على السطح.

«أنا ها هنا فى عودتى الظمأى على غبش النهار

بيتى سرير فارغ، قنديله زيت يضاء

عريان ها أنذا بلا سيف يطيش ولا جراب

لاشىء فى دارى سوى قلب، وقافية، كتاب

حُمّى النهار وحلم معتوهين فى الأرض الخراب
ماتوا، وعشنا عبر أسوار النهار
نجتر أوهاما بلا جدوى، سقطنا فى الدمار
وأنا أعود كفارس يجتاز عتمات المضيق
لاكسرة فى الدار،
لا قلب يحن ولا صديق».

* * *

من جزيرة صاى بالسودان إلى مستشفى بقرب نيل مصر، رحلة بطول ستين عاما، ظلت الأقانيم الثلاثة: الغربة، الوطن، الفقراء، هى السفر والزاد، وظل حزن متمكن ينغل فى الصدر حتى ذبل الجسد، ويمشى بين القصائد حتى ديوانه الأخير - تحت الطبع - «بوابات المدن الصفراء». هذه المدن التى سرقت الحلم وزيفت الإنسان بالأصباغ والخيانة.

«مائة عام من العزلة
لم تجتل العيون مثله!
فى مئزر السهرة
أرخت عيونها عليه
نامت بإليتيه
وساحت البودره!»

ولأن الزمن غير الزمن والغاية غير الغاية، لم يلتفت - إلا القليلون - لموته، بينما كان هو، وحده، على سريره الأخير، ينعى نفسه:

«لم يبق من سناك ما تلالا
يا شاعر الزنوج والثكالى
حتى تقيم جنة الفلاحة
والعدل يمش ناشراً جناحه
فاكهة، مدائنا وغلالا».

١٩٩٣

ابن سينا بجناحين



(١) الشيخ الرئيس: فيلسوفا

(مدخل عام)

الكتابة عن فلسفة ابن سينا ليست أمرا سهلا. خاصة إذا كانت من غير مشتغل بالفلسفة وغير ملم بمباحثها الثرية العديدة، ثم إن فلسفة فيلسوف مثل ابن سينا هى شاملة لجملة من الفروع والمباحث الكبرى التى يتطلب كل منها إفاضة مستقلة.

وقصارى مايمكن أن يقدمه قارئ مثلى، لن يتعدى الالماحات السريعة المقتضبة عن بعض القضايا التى شغلت فيلسوفنا الكبير، بما يعطى لشبيهى القارئ عجالة موجزة لفلسفة ذلك العالم الجليل.

تتمركز معظم فلسفة ابن سينا ـ عبر كتاباته المتنوعة ـ حول ثلاثة موضوعات أساسية، هى ماشغلت الفلسفة والفلاسفة (فى الاتجاه المثالى) على مر عصور تاريخ الفلسفة تقريبا.

هذه المحاور الثلاثة هى: وجود العالم، وجود النفس، الخير وحرية الإنسان. ولقد تمكن ابن سينا، وهو يعالج تلك القضايا الكبرى، أن «يبنى مذهبا فلسفيا رائعا، لايخلو فى بعض نواحيه من النقص، إلا أنه بناء هندسى متسق، على مجهود جبار ونفس تواقة إلى الخلود»[١].

ومرجع ذلك المجهود الجبار أن فيلسوفنا العربى، وقد استوعب الأبنية الفلسفية اليونانية التى سبقت، صاغ من أنساقها المختلفة نسقه الفلسفى الخاص، الذى (وافق) فيه بين العناصر اليونانية التى ورثها وبين عقيدته الدينية الإسلامية، بحيث مزج علم اليونان بحكمة الشرق، ليشيد صرحا فلسفيا عظيما يمثل المذاهب القديمة خير تمثيل ويعبر عن روح عصره أصدق تعبير[٢].

كان أفلاطون وأرسطو وأفلوطين من أبرز المناهل التى نهل منها ابن سينا فيما يتعلق بمداراته الفلسفية الكبرى، والتى شكلت أساسا عميقا لبنائه الفلسفى.

فيما يتصل بسؤال: هل العالم قديم أم حادث؟ قدم أفلاطون إجابته الفلسفية التى ترى أن الزمان هو محاكاة للأبدية، أو هو الأبدية التى تسمو إليها منزلة المخلوقات.

وقال أرسطو أن كل وجود هو حركة، وكل حركة هى حركة إلى الله، لأن الحركة هى انتقال المادة من الهيولى إلى الصورة، وأن الله قد أعطى الهيولى الحركة.

والهيولى هى المادة الأولى التى تكون غير معينة أو محددة، ولكنها تكون فى نفس الوقت قابلة للتعيين والتحديد. فالعقل الهيولى هو العقل فى طوره الأول، أى حينما يكون مجرد استعداد عقلى لم يتقبل بعد أى إدراك(٣).

وقال أفلوطين إن الله من وراء الوجود ومن وراء الصفات، لا يعرف ولايوصف، ولايوجد فى مكان ولايخلو منه مكان، وكماله هو الكمال الذى نفهمه بعض الفهم بنفى النقص عنه، وقد يتصل به الإنسان فى حالة الكشف والتجلى حين تتجاوز الروح جسدها الضيق.

● **الله والعالم:**

تلك كانت نظريات أساطين الفلسفة اليونانية السابقين على ابن سينا فى موضوعة الله والعالم. التى انطلق منها فيلسوفنا العربى ليؤسس موضوعته فى الله وقدم العالم، جاهداً أن يقف موقفا وسطا بين أرسطو وبين علماء الكلام المسلمين.

فالعالم ـ عند ابن سينا ـ واحد، لايجوز فيه التعدد.

والمادة قديمة، وكل حادث إنما تقدمته المادة. ومن ثم، فإن الصورة بالتالى قديمة، وكذلك الحركة والزمان، إذ لايمكن صدور حادث عن قديم.

هنا يصل ابن سينا إلى نتيجته: مساوقة وجود الله والعالم. وإذا كانت الموجودات ـ عند ابن سينا ـ تنقسم قسمين: قسما ممكن الوجود (الوجود بالقوة)، وقسما واجب الوجود (الوجود بالفعل) فإن الماهية عنده تسبق الوجود إذ ليس من شأن المعنى المتصور أن يكون له فى الوجود مثال، مثل كثير من الأشكال والمعانى الواردة فى كتب الهندسة، وإن كان وجودها فى حين الإمكان.

وتتضح النزعة المثالية لفيلسوفنا حينما يقرر أن الوجود زائد على الماهية، فائض عنها من مبدأ أعلى منها، فإذا كان الشئ ممكن الوجود لم تستلزم ماهيته وجوده،

ولكنه إذا كان واجب الوجود بنفسه كان وجوده عين ذاته، فالوجود لايدخل فى تقويم الماهيات الممكنة[٤].

ولذا فان الواجب الوجود ـ الله ـ لابرهان عليه، بل هو البرهان على كل شئ، وهو المبدأ الأول لكل علة وليس له علة. من هنا فهو: ثابت لايتغير، أزلى وأبدى.

هنا يبرز إبداع ابن سينا فى تقسيم الوجود إلى واجب بذاته وممكن بذاته ولكن واجب بغيره. والعالم ليس حادثا فى زمان لأن الزمان وجد مع العالم: تحرك العالم فوجد الزمان مع الحركة، وإنما كان وجوده لأنه وجد فى علم الله فأخرجه الله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، والله قديم بالذات، سرمد لايحيط به وقت ولا محل.

العالم كما كان فى إرادة الله قديم، وكما كان بالحركة، مسبوق بذات الله، وهو سبق سرمدى لايحده الزمان.

وهنا يقول ابن سينا بالحركة الأولى، فالمحرك الأول هو علة الحركة، والحركة هى علة الزمان، والزمان والفلك إذن مخلوقان على السواء.

ومذهب ابن سينا فى الكائنات العلوية أنها عقول وأنها ذات إدراك وذات خيال. ويوضح العقاد أن ابن سينا يختلف ـ فى هذا المذهب ـ عن الأسكندر الأفروديسى، لأن الأفروديسى يرى أن الخيال منوط بتخيل الأشياء لطلب السلامة منها، وأن الفلك خالد لايقبل العطب والفساد، ولاحاجة به إلى خيال.

والمحرك الأول صدر عنه محرك الفلك الأعظم، وهو العقل الأول.

والعقل الأول صدر عنه الفلك الأعظم والعقل الثانى.

وهكذا إلى العقل التاسع، ثم العقل الفعال وهو العقل العاشر الذى يسيطر على العالم الأرضى وماتحت فلك القمر، وعنه تصدر النفوس والأجسام فى عالم الإنسان.

وكل عقل تصدر عنه نفس تناسبه فى الشرف والتنزه عن المحسوسات فالواجب الأول يوحى إلى العقول، والعقول توحى إلى النفوس، والنفوس تؤثر فى الأجرام العلوية، وهذه تؤثر فى الأرض أو فيما تحت فلك القمر.

وهكذا تكون حركة الفلك حركة عقل يشتاق إلى مصدره الأول. بل تكون كل حركة شوقا إلى مصدرها وصعودا إلى المصدر الأول وهو الله جل وعلا وتنزه عن الشركاء والأنداد.

فهو الوجود المحصن، والحق المحصن، والخير المحصن، والعلم المحصن، والقدرة المحصنة، من غير أن يدل كل معنى مفرد على صفة على حدة، لأن هذه الصفات تستلزم سلب ألوان من النقص لاتوجد فى الكمال، وهو واحد لايتعدد.

فاذا قلنا (واحد) فانما نعني الوجود مسلوبا عنه الكون فى موضوع، وليس فى هذا ولا فى أمثاله موجب للكثرة والمغايرة.

أما الصفات الثبوتية أو الايجابية، فاذا قلنا أن الله قادر فمعنى ذلك أن وجود غيره يصدر عنه على النحو المتقدم، وإذا قلنا أن الله مريد فانما نعنى أن واجب الوجود مبدأ لنظام الخير كله وهو يعقل ذلك، وأنه غير مسلوب الإرادة.

قال ابن سينا «فاذا عقلت صفات الأول الحق على هذه الجهة لم يوجد فيها شئ يوجب لذاته أجزاء أو كثرة بوجه من الوجوه».

وقد وقف بعض الفلاسفة عند قول أرسطو إن الله لايشغل بما دونه، فقالوا إن الله يعقل ذاته فهو عقل ومعقول وعاقل، وأنه لا يعلم الجزئيات لأن العلم بها خاص بالعقل المحدود الذى يتأثر بالحوادث والمعلومات بعد وقوعها، وأنه لايعلم الكليات لأن العلم بها منتزع من العلم بالجزئيات.

فقال ابن سينا بل يعلم الله كل ماوقع أو يقع فى ملكه، إذ ليس علمه بالأشياء لأنها حصلت بل هى قد حصلت لأنه علم بها منذ الأزل. فكان علمه بها سببا لحصولها، ولكنه علم يخالف علم الإنسان كما يختلف المحدود وغير المحدود.

● النفس خالدة :

ولما كانت قضية (النفس) ـ ماهيتها وصفاتها ومعرفتها ـ من أكبر القضايا الهامة التى شغلت الفلسفات الالهية والمثالية من قديم الزمان، فلقد عقد لها ابن سينا نظرية مستفيضة، منطلقا فيها من بعض أطروحات سالفيه أفلاطون وأرسطو وأفلوطين.

فالنفس عند أفلاطون تعرف الحقائق بالتذكير ولايحجبها عنها إلا حجاب الجسد وضلال الحس والشهوة. وهى خالدة لاتموت لأنها جوهر بسيط لايتحلل كما يتحلل الجسد المركب، ولكنها تلابس المادة فى حياتها الجسدية ثم تفارقها إلى عليين لتعيش بين الأرباب والملائكة والأرواح. ومصيرها مقدور بمصير المادة التى تلابسها، فان هبطت

مع مادة الجسد صارت إلى جسم حيوان أو حشرة أو مخلوق حقير، وإن ترفعت عن مادة الجسد صعدت إلى الرفيق الأعلى، وعادت إلى عالم الخلد والكمال.

وهى عند أرسطو جوهر أو صورة. فالصورة هى التى تجعل للجسم (ماهيته)، ولاماهية للإنسان بغير النفس الناطقة. فالنفس هى جوهر الإنسان أو هى صورة الإنسان التى يحسب بغيرها من الهيولى أو من الأجسام ذوات الصور الأخرى. أى أن النفس هى (القوة الحيوية).

والنفس والجسد ـ عند أرسطو ـ لاينفصلان.

وهى عند أفلوطين جوهر منفصل عن الجسد، سابق له، لاتقبل الفناء، ولايحصرها الزمان أو المكان، وهى تصدر من النفس الكلية اضطرارا كما صدرت النفس الكلية من العقل الأول.

ولقد وقف ابن سينا ـ فى قضية النفس هذه ـ بين أفلاطون وأرسطو. فهو يقول بأن النفس، كما عند كل من أفلاطون وأفلوطين، جوهر روحانى، (خالدة)، وأنها حادثة مثلما قال أرسطو إنها صورة البدن.

ويقرر ابن سينا أن الإنسان يستطيع أن يتجرد من كل شئ إلا من إدراك ذاته. بما يذكرنا بمقولة ديكارت الشهيرة: أنا أفكر، إذن أنا موجود.

وهو فى هذا يهدف إلى إثبات جوهر روحانى للنفس، يعقل ذاته بذاته، لا بآلة جسمانية، بل بإدراك حدسى مباشر. فالنفس ليست مجرد (صورة الجسم) تابعة له، تبعية العرض فى الموضوع.

والدليل، أنها متى انفصلت عن الجسم، تغير الجسم وأصبح شبحاً من الأشباح. وفى نفس الوقت يقرر أنها ليست موجودة قبل البدن، إنما هى حادثة معه تفيض (عليه) من العقل الفعال.

والنفس البشرية عند ابن سينا واحدة غير مجزوءة، والبرهان على ذلك أن الأحوال النفسية تتنوع وتختلف، فنحن مثلا نسر ونحزن ونحب ونكره وننفى ونثبت ونحلل ونركب، ونحن فى كل هذا صادرون عن شخصية واحدة.

هناك إذن قوة عظيمة توفق بين المختلف وتوحد المؤتلف، ولو لم تكن هذه القوة لتضاربت الأحوال النفسية واختل نظامها وطغى بعضها على بعض. فبفضل هذه القوة

الموحدة ـ وهى النفس ـ نستطيع أن نرد إلينا كل هذه الحالات المختلفة المتباينة. ولولا النفس لاستحال علينا الشعور بوحدتنا رغم كل هذه الحالات التى نمر بها[٥].

وهذه النفس هى أصل القوى المدركة والمحركة والحافظة للمزاج، هى الجوهر الذى يتصرف فى أجزاء البدن. يقول ابن سينا:

«أعلم أن الجوهر الذى هو الإنسان فى الحقيقة لا يفنى بعد الموت، ولا يبلى بعد المفارقة عن البدن».

● أصول المعرفة :

مبحث المعرفة واحد من المباحث الفلسفية المحورية فى تاريخ الفلسفة بعامة. وكان لشيخنا الرئيس فى هذا النطاق منظومة خاصة فى المعرفة تنبع من أصلين: الأول هو استعداد العقل لتجريد المعانى العقلية من الصور الحسية. والثانى هو قبول العقل للصور التى تشرق عليه من العقل الفعّال.

والعقل الفعّال يجمع فى ذاته كل الصور التى تفيض عليه من الجواهر العلوية، ثم يرسلها إلى عالم الكون والفساد ليكسو بها المادة، ثم يعكسها على العقل المستفاد ليصوغ منها قوالب المعرفة.

فالصور موجودة فى العقل الفعّال من حيث هى فاعلة، أما فى عالم الكون والفساد فهى موجودة من جهة الانفعال، ثم إن الصور التى تفيض (على) العقل الإنسانى تجئ متفقة مع الصور التى تفيض (على) المادة.

ومن ثمّ يصل ابن سينا إلى أن هناك سبيلين لحصول المعرفة أحدهما هو سبيل التعليم وثانيهما هو سبيل الحدس.

وطريق التعليم أدنى مرتبة من طريق الحدس، لأن المتعلم يكون فى أول أمره لا فكر له بنفسه، ثم يرتقى بعد ذلك بمعونة العلم إلى مرتبة أعلى فيدرك بعض الأشياء بفكره بلا معونة معلم، ويتدرج فى ذلك حتى يصبح قادراً على تعلم كل شئ بنفسه، ثم تظهر له فى النهاية بعض الأشياء بالحدس.

● المعلم الثانى والمعلم الثالث :

لم يكن الفارابى بالنسبة لابن سينا مجرد فيلسوف سابق، بل كان له بمثابة الأستاذ والمعلم. والمدقق فى منظومات ابن سينا الفلسفية فى معظم القضايا الكبرى، لابد أن يلحظ (الأريج الفارابى) الفواح فى حدائق ابن سينا الفلسفية.

يفوح ذلك الأريج الفارابى - أول ما يفوح - فى فكرة الله والعالم السينوية. وإن منطق تقسيم الموجودات جميعاً إلى ممكن الوجود وواجب الوجود، لهو إبداع فارابى صميم.

ذلك أن الموجودات عند الفارابى تنقسم إلى قسمين: قسم واجب الوجود (وهو الله)، وقسم يفتقر إلى سبب (ممكن الوجود).

وخلق العالم إنما هو الإخراج من الإمكان إلى الفعل، ويكون الوجود بالفعل مصاحباً للزمان.

والسبب الأول (الذى هو الله) واحد، لا يتكرر، وهو علة وجود كل موجود.

وذلك ما قال به ابن سينا حين قرر أن الواجب الوجود لا برهان عليه، بل هو البرهان على كل شئ، وهو المبدأ الأول لكل علة وليس له علة، وهو ثابت لا يتغير، أزلى وأبدى.

وكانت مقولته بوجود الله الذى يقتضى وجود العالم، قريبة الصلة بما قال به الفارابى فى نظرية (الفيض) الإلهى، إذ يفيض العالم عن الله فيضاً ضرورياً، على نحو ما حفلت به الفلسفة الأفلاطونية الحديثة وبخاصة (التساعيات) لأفلوطين.

ولقد اعترف ابن سينا نفسه بتأثير الفارابى عليه قائلاً: «قرأت كتاب ما بعد الطبيعة فما كنت أفهم ما فيه، والتبس على غرض واضعه حتى أعدت قراءته أربعين مرة وصار لى محفوظاً وأنا مع ذلك لا أفهمه ولا المقصود منه، وأيست من نفسى وقلت هذا كتاب لا سبيل إلى فهمه، وإذا أنا فى يوم من الأيام حضرت وقت العصر فى الوراقين، وبيد دلال مجلد ينادى عليه، فعرضه على فرددته رد متبرم معتقد أن لا فائدة من هذا العلم، فقال لى اشتر هذا منى فأنه رخيص أبيعكه بثلاثة دراهم وصاحبه محتاج إلى ثمنه. فاشتريته فإذا هو كتاب أبى نصر الفارابى فى أغراض كتاب ما بعد

الطبيعة، ورجعت إلى بيتى، وأسرعت قراءته فانفتح على فى الوقت أغراض ذلك الكتاب، بسبب أنه كان لى محفوظاً عن ظهر قلب، وفرحت بذلك، وتصدقت فى ثانى يوم بشئ كثير على الفقراء، شكراً لله تعالى».

● ابن سينا صوفيا :

والمتوفر على فلسفة ابن سينا يلمس أن ثمة متاخمة - فى بعض جوانبها - للنزع الصوفى الفلسفى، وخاصة إذا علمنا أن علاقة قوية كانت تربطه بكبير المتصوفة فى زمانه أبى سعيد بن أبى الخير(٦).

فى كتابه (الإشارات - مقامات العارفين) شرح ابن سينا كيف يرتقى العارف من درجة الارادة إلى درجة الرياضة، ومن درجة الرياضة إلى درجة النيل، حتى يصبح سره مجلوا يحاذى به شطر الحق. وفى هذه المرحلة الأخيرة تدر عليه اللذات العالية ويفرح بنفسه لما بها من أثر الحق ويظهر أن للنفس عند الوصول إلى المقام حالتين: ففى الحالة الأولى ينظر العارف إلى نفسه تارة وإلى الله أخرى. وفى الحالة الثانية ينسى نفسه ولا يرى إلا أنوار الحق. لقد صار مرآة صافية تعكس نور الله.

ويؤكد ابن سينا - كما يرى الصوفيون - أن تلك المرتبة الأخيرة هى حالة نادرة لا يصل إليها إلا القليلون ممن منحوا هبة الانكشاف على نور الحق. إذ يقول: «جل الحق عن أن يكون شريعة لكل وارد، أو يطلع عليه إلا واحد بعد واحد»(٧).

ويبرز لنا ذلك النزع الصوفى السينوى فيما مر بنا حول مقولته فى الله، إذ هو عنده من وراء الوجود ومن وراء الصفات، لا يعرف ولا يوصف. ولا يوجد فى مكان ولا يخلو منه مكان.

والاقتراب شديد بين تلك الرؤية عند ابن سينا وبين مجمل الفلسفة الصوفية، وبخاصة إذا قرأنا بيتى الحلاج الشهيرين:

يا سرُّ سرٍ يدِق حتى ... تخفى على وهم كل حى
وظاهراً باطنا تجلى ... لكل شئ بكل شئ

وإن الإنسان عند ابن سينا قد يتصل بالله فى حالة الكشف والتجلى حين تتجاوز الروح جسدها مفارقة لكل ما هو دونى. وذلك أيضاً قريب أشد القرب من قول الحلاج:

وجودى أن أغيب عن الوجود   بما يبدو علىَّ من الشهود

والواقع أن الجانب الصوفى فى فلسفة ابن سينا إنما جاء من خلال الصلة الوثيقة بين الفلسفة السينوية والفلسفة الفارابية فى إطار نظرية الاتصال الصوفية لدى الفارابى.

ذلك أن ابن سينا قد أخذ أفكار الفارابى وفصل فيها القول وعرضها عرضاً ممتازاً حيث قال فى الإشارات: «إن للعارفين مقامات ودرجات يخصون بها فى حياتهم دون غيرهم، فكأنهم فى جلابيب عن أبدانهم قد نضوها وتجردوا منها إلى عالم القدس، ولهم أمور خفية عنهم وأمور ظاهرة منهم يستنكرها من ينكرها ويكبرها من يكبرها[٨].

وإذا كانت المادة لا تتعين إلا بالصورة التى تفيض عليها من واهب الصور، كان فى كل شىء أثر من الله، وكأن الله موجود فى كل شىء، وكأن كل شىء مظهر من مظاهر الذات الإلهية[٩].

فالعالم يفيض عن الله، ولذا فالأشياء تسبح فى بحر من الخير، كلما صعدت من الأدنى إلى الأعلى فى مراتب الوجود ازداد الخير ونقص الشر. فالصورة أكثر خيرية من الجسم، والجوهر المفارق أكثر خيرية من الصورة. ولاتزال هذه الخيرية تزداد صعوداً حتى تصل إلى الله الذى هو سبب كل خير.

على أن معظم مؤرخى الفلسفة العربية يقررون أن الجانب الصوفى فى فلسفة الشيخ الرئيس لم يكن مطابقاً تمام التطابق للمذهب الفلسفى الصوفى. فهو لم يأخذ بمذهبهم فى الاتحاد والفناء أخذاً كاملاً، إذ لم يكن تصوفه تصوفاً عملياً أو قلبياً، بل كان تصوفاً فلسفياً يختلف فى بعض النواحى عن تصوف أستاذه الفارابى[١٠].

ويؤكد كاردوفو فى الموسوعة الفلسفية الإسلامية أن تصوف ابن سينا لم يظهر عنده إلا فى آخر المذهب كتاج له، وأنه متميز عن الأجزاء الأخرى، وأن ابن سينا إنما يدرسه دراسة فنية كأنه فصل من الفلسفة يشرحه شرحاً موضوعياً[١١].

ويرى العقاد أن ابن سينا كان يحاول التوفيق بين الفلسفة والدين، إذ يحاول الكشف عن الحقائق متوسلاً بالصلاة والزكاة والكف عن الشهوات.

على أن صلته التصوفية تلك، فيما يقول العقاد، كانت صلة بسيطة لأنه خلق لزحام الدنيا ومجاذبة الحوادث ومكافحة الرجال، وغلب فيه سلطان العقل على سلطان الروح[١٢].

● الاستقلال الفلسفي :

إن القول بأن ابن سينا قد استند ـ في بناء هيكله الفلسفي ـ على سالفيه من أفلاطون وأرسطو وأفلوطين والفارابى، لم يكن يعنى أنه «ناقل» فلسفى للينابيع السابقة.

ذلك أنه ـ كما مر بنا ـ كان كثيراً ما يضيف إلى فلسفة سابقيه إضافات متميزة، طمح بها إلى تأسيس فلسفة عربية إسلامية مستقلة، فكان يقول «حسبنا ما كتب من شروح لمذاهب القدماء، وقد آن لنا أن نضع فلسفة خاصة بنا».

ولم يقتصر الاعتراف بالفضل السينوى على المفكرين والفلاسفة العرب والمسلمين الذين جاءوا بعده مشيرين إلى جلالة الجهد الفلسفى «للمعلم الثالث» فحسب، بل إن كثيراً من الفلاسفة ومفكرى ومؤرخى العالم الغربى قد اعترفوا بهذا الجهد الجليل. فهذا روجر بيكون يقول، مشيراً إلى عظمة ابن سينا الفلسفية والمنطقية: «ثم تجددت الفلسفة، خاصة على يد أرسطو باللغة اليونانية، وبعدها خاصة على يد ابن سينا باللغة العربية».

وروجر بيكون يقدم ابن سينا على غيره من الفلاسفة، ويعده أول اسم كبير بعد أرسطو وزعيم الفلاسفة على الإطلاق.

ويرجع رأى بيكون هذا إلى جهد ابن سينا فى المنطق الأرسطى، حيث يرى أن ابن سينا قد قرب المنطق إلى المنهج التجريبى أو منهج العلوم الحديثة عن طريق معالجة الجزئيات أولاً ثم الانتقال منها إلى الكليات.

ومن ثم فقد حفلت كتابات ابن سينا المنطقية بتحرر كبير من التبعية المطلقة، ولاسيما فى كتابى «الاشارات» و«النجاة» بأسلوبه الخاص مستخدماً مصطلحات تتناسب مع اللغة العربية[١٣].

إن ابن سينا فى هذين الكتابين ينفك من قيود الصيغة الأرسطية ويعالج علم المنطق كعلم قائم بذاته، مفصولاً عن أطره وأصوله العينية، التاريخية، لكى يكون أداة مطواعة لينة بين العلماء جميعهم فى بحوثهم العلمية.

ويؤكد عدد من الباحثين على ضرورة جذب الانتباه إلى عمليات التفكير فى علم النفس السينوى، إلى القوى النفسية والحقيقية، إلى استيعاب ونقد عوامل إنقاص دور العقل الفردى وجهد الأنا فى التفكير على حساب العقل الفعّال.

لقد سعى ابن سينا لابتكار قواعد المنهج التجريبى، أو لشد القياس التجريبى باتجاه امكانية الانتفاع منه فى البحث التجريبى، بحيث تكون الفلسفة المشرقية هى ذلك الجنوح نحو العلوم التجريبية وتجديد مناهجها السابقة(١٤).

بقيت الفلسفة المشرقية خطة وطريقاً للاستقلال عن الفلسفة اليونانية، وكانت توجهاتها عقلية منهجية، تعتمد مجابهة وتحليل الوقائع، وليست صوفية وحكمة إلهية، فصوفية ابن سينا ـ كما تقدم ـ تبدو موازية ـ أو تحت إشراف ـ الضابط العقلى، ورمزيته طريقة تعبير، لا غاية ولا فلسفة.

ويوضح على زيعور أن أفضل ما فى ابن سينا هو، ليس كونه ناسخاً لنظريات أرسطو، وأن أفضل ما قدمته الدراسات اليوم فى الفلسفة العربية الإسلامية هو ذلك التطهر من أثواب وسخة، والتخلص من مزاعم متسرعة كانت ترى أن تلك الفلسفة نقل عن فلسفة اليونان.

إن فى تلك المزاعم إغفالاً لنور الفكر العربى الإسلامى فى التطوير والتمثيل، ودور الوقائع والأوضاع داخل كل مجتمع، فضلاً عما تخفيه مثل تلك المزاعم من أغراض سياسية وعرقية حول تمركز العقل والإبداع فى المحيط الأوروبى!(١٥).

وإن قيمة فلسفة ابن سينا الكبرى لا تكمن فى عرضه لفلسفة اليونان ولا فى جهده المنطقى، إنما فى محاولته الكبيرة نحو الاستقلال، وتكوين فلسفة خاصة أقرب إلى تراثه وإنسانه وقيمه الفكرية والإنسانية.

ينبغى على المرء ـ فى الختام ـ أن يعترف صادقاً أن عرضاً موجزاً لبعض جوانب فلسفة الشيخ الرئيس ابن سينا أمر محفوف بمزالق عدة من التعجل والتجزيىء والقصور المنهجى، مما حفلت به كلمتنا هذه، على أن لمثل هذا المرء عذرين: أولهما أن الاضطلاع المنهجى السليم بفيلسوف كإبن سينا لا ينهض به إلا فيلسوف أو مشتغل بالفكر الفلسفى، وليس المرء من هذا أو ذاك فى شىء.

وثانيهما أن الضخامة الموسوعية للفلسفة السينوية تجعل التعرض لها في مقالة عامة أمراً ضاغطاً ومضغوطاً، وعرضة للنقض والاجتزاء.

وخاصة إذا كانت عباءة ذلك الفيلسوف العظيم، قد انطوت على مزيج كبير من الفلسفات السابقة، فهو يتاخم الفارابى فى التوفيقات الدينية، ويتاخم الصوفيين فى الرموز الصوفية، ويتاخم أرسطو فى التفكير المنطقى، ويقارب أفلاطون في النزعة التجسيدية، الفنية للمقولات الفلسفية(١٦).

وحسبنا أن أشرنا ـ إشارة عابرة ـ إلى واحد من أسلافنا الأجلاء، نهض بجهد عظيم فى القضية المحورية التى كانت تدور حولها رحى الفلسفة العربية الإسلامية، ألا وهى:

الوصل بين الحكمة والشريعة، بين الفلسفة والدين، بين الأرض والسماء.

وإنها لإشارة تقصد إلى الاعتزاز بذلك الفيلسوف العظيم كقيمة فذة من قيم تراثنا العربى الإسلامى الأصيل.

المراجع:

١ ـ تاريخ الفلسفة العربية ـ د. جميل صليبا.
٢ ـ المصدر السابق.
٣ ـ عباقرة مخلدون ـ محمد كامل حسن المحامى.
٤ ـ تاريخ الفلسفة العربية ـ د. جميل صليبا.
٥ ـ الإشارات والتنبيهات ـ ابن سينا.
٦ ـ الشيخ الرئيس ابن سينا ـ عباس محمود العقاد.
٧ ـ نفسه.
٨ ـ الإشارات والتنبيهات ـ ابن سينا.
٩ ـ الفلسفة الصوفية فى الإسلام ـ د. عبدالقادر محمود.
١٠ ـ تاريخ الفلسفة العربية ـ د. جميل صليبا.
١١ ـ تاريخ الفلسفة العربية ـ د. جميل صليبا.
١٢ ـ عن تاريخ الفلسفة العربية ـ د. جميل صليبا.
١٣ ـ الشيخ الرئيس ـ عباس العقاد.
١٤ ـ ابن سينا والمنطق الأرسطى ـ مهدى فضل الله ـ السفير ١٦/ ١١/ ١٩٨٠م.
١٥ ـ أهم ما يبقى من ابن سينا استقلاله ـ على زيعور ـ السفير ١٦/ ١١/ ١٩٨٠.
١٦ ـ أهم ما يبقى من ابن سينا استقلاله ـ على زيعور ـ السفير ١٦/ ١١/ ١٩٨٠.
١٧ ـ الشيخ الرئيس ـ عباس محمود العقاد.

(٢) الشيخ الرئيس: شاعرا

لم يكن عقل موسوعى عظيم كعقل ابن سينا ليبعد عن أن يصيب فى الشعر (وهو ديوان العرب) بقدر ملحوظ.

والواقع أن الشعر كان بمثابة (القاسم المشترك) السائد بين مختلف مجالات الفكر والآداب والعلوم، فلست تجد ـ وأنت تتصفح تاريخ العرب ـ عالماً أو حاكماً أو فيلسوفاً، إلا وله من نظم الشعر نصيب كثير أو قليل.

على أن الجانب الشعرى من جهد ابن سينا الكبير، لم يكن له من مقصد سوى التعبير عن بعض أفكار الشيخ الرئيس، أو عن بعض آرائه العلمية.

بمعنى أنه لم يكن يرمى إلى أن يكون شاعراً، ولذا فقد جاء الجانب الشعرى عنده جزئياً صغيراً.

ولكن، على الرغم من أن ابن سينا يعيش فى التاريخ العربى كفيلسوف وعالم وطبيب عظيم، إلا أن التعرض للجانب الأدبى والشعرى منه، يصبح ضرورة تقتضيها دواعى الإلمام بالحقول المتعددة التى أسهم فيها هذا العالم الجليل.

قال الجوزجانى تلميذ الشيخ الرئيس:

«كان الشيخ جالساً يوماً من الأيام بين يدى الأمير علاء الدولة، وأبومنصور الجبائى حاضراً، فجرى فى اللغة مسألة تكلم الشيخ فيها بما حضره. فالتفت أبومنصور إلى الشيخ، يقول: إنك فيلسوف وحكيم، ولكن لم تقرأ من اللغة ما يرضينا بكلامك فيها. فاستنكف الشيخ من هذا الكلام، وتوفر على در س كتب اللغة ثلاث سنين، واستهدى كتاب تهذيب اللغة فى خراسان من تصنيف أبى منصور الأزهرى، فبلغ الشيخ فى اللغة طبقة قلما يتفق مثلها، وأنشأ ثلاث قصائد ضمنها ألفاظاً غريبة من اللغة، وكتب ثلاثة كتب: أحدها على طريقة ابن العميد، والآخر على طريقة الصابى، والثالث على طريقة الصاحب، وأمر بتجليدها وإخلاق جلدها، ثم أوعز إلى الأمير فعرض تلك المجلدة على أبى منصور الجبائى، وذكر أنا ظفرنا بهذه المجلدة فى الصحراء وقت الصيد، فيجب أن تتفقدها وتقول لنا ما فيها.

فنظر فيها أبومنصور وأشكل عليه كثير مما فيها. فقال له الشيخ: إن ما تجهله من هذا الكتاب مذكور فى الموضع الفلانى من كتب اللغة. وذكر له كثيراً من الكتب المعروفة فى اللغة كان الشيخ حفظ تلك الألفاظ منها. وكان أبومنصور محرفاً فيما يورده من اللغة غير ثقة فيها. ففطن أبومنصور أن تلك الرسائل من تصنيف الشيخ، وأن الذى حمله عليه ما جهل به فى ذلك اليوم، فتنصل واعتذر إليه.

ثم صنف الشيخ كتاباً فى اللغة سماه (كتاب العرب) لم يصنف فى اللغة مثله، ولم ينقله إلى البياض حتى توفى، فبقى على مسودته لا يهتدى أحد إلى ترتيبه».

هذه الرواية تدلنا على العزيمة الجبارة التى يتحلى بها شيخنا الرئيس وعلى دأبه الشديد ومثابرته فى أخذ نفسه بالحزم والخشونة، وقد ساعده على امتلاك ناصية الأدب توفره على لغة القرآن الكريم، إذ يقول: «وقد أتيت على القرآن، وعلى كثير من علوم الأدب حتى كان يقضى منى العجب».

وقال نفس المعنى شعراً، مفتخراً بتمكنه اللغوى والبلاغى:

أما البلاغة فاسأل بى الخبير بها   أنا اللسان قديماً والزمان فم

ولم يكن ابن سينا، وهو الفيلسوف العالم، قليل الاعتداد بنفسه، بل كان فخورا بنفسه معتزا بها أيما اعتزاز، إذ يقول:

بأى مأثرة ينقاس بى أحد   بأى مكرمة تحكينى الأمم
إنى وإن كانت الأقلام تخدمنى   كذاك يخدم كفى الصارم الخذم
أما البلاغة فاسأل بى الخبير بها   أنا اللسان قديما والزمان فم
لايعلم العلم غيرى معلما علما   لأهله أنا ذاك المعلم العلم
كانت قناة علوم الحق عاطلة   حتى جلاها بشرحى البند والعلم

فليس يدانيه أحد فى المكارم والعلا، والعلم لايحتوى على سواه عالما فردا، أضاء المعارف البشرية، وشحذ سيف العلوم الذى كان قبله صدئا مثلوما.

وابن سينا ـ فى هذه المقطوعة ـ يذكرنا بقصيدة الفخر المشهورة للمتنبى التى يقول فيها:

الليل والخيل والبيداء تعرفنى | والسيف والرمح والقرطاس والقلم
أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى | وأسمعت كلماتى من به صمم
أنام ملء جفونى عن شواردها | ويسهر الخلق جرّاها ويختصم

وليس هذا بغريب، فتأثير المتنبى كان يملأ أفق الشعر العربى منذ القرن الرابع الهجرى.

والقارئ لقول ابن سينا وقول المتنبى يلحظ الاقتراب الشديد فى معانى القولين، وفى الوزن والقافية، بما يؤكد تأثر ابن سينا بها والنسج على منوالها المتين.

*

كتب ابن سينا كثيرا من المقطوعات الشعرية التى يشير فيها إلى قسوة الزمان عليه وكثرة الحاسدين له. وقد كان شعوره الغامر بتفوقه دافعا لإحساسه بأن هناك من يضغن عليه ويحسد نبوغه العظيم، فيقول:

عجبت لقوم يحسدون فضائلى | ما بين غيّابى إلى عذالى
عتبوا على فضلى وذموا حكمتى | واستوحشوا من نقصهم بكمالى
أنى وكيدهم وما عتبوا به | كالطود يحقر نطحة الأوعال
وإذا الفتى عرف الرشاد لنفسه | هانت عليه ملامة الجهال

لكنه إذ يعرف قيمة نفسه العالية لايهتم كثيرا بما يقول القائلون الجاهلون، فهو كالجبل الشامخ الذى يزدرى الصغائر الضئيلة. وقد وصل به اعتداده الشديد بذاته. إلى أن يقول:

لما عظمت فليس مصر واسعى | لما غلا ثمنى عدمت المشترى

وكأنه ينعى عظمته التى تسببت فى أن يضيق به الأفق الرحيب.

*

كان ابن سينا عاشقا للحياة مقبلا على مباهجها وأطايبها غير مبال بما قد يصيبه من أضرار صحية من جراء ذلك النهم الحيوى العارم.

وقد نبهه بعض خلصائه إلى خطورة اقباله الحسى على الحياة، فقال لهم «أريد حياة قصيرة لكن عريضة. ولاأريد حياة طويلة وهزيلة» ومن ثم فقد كان من الطبيعى أن يجزع ذلك المحب للحياة حينما يغزوه المشيب وتتقدم به السنون. وقد عبر عن جزعه الشديد هذا فقال:

الشـــيب بوعـــد والأيام واعـــدة   والمرء يفـــتـــر، والأيام تنصـــرم

وقال:

تنفس فى عـــذاراك صـــبح شـــيب   وعـــســـعس ليله، فكم التـــصـــابى؟
شـــبـــابك كـــان شـــيطانا مـــريدا   فـــرجم من مـــشـــيـــبك بالشـــهـــاب

ثم وقد استسلم يائسا لمصيره الأسيان:

هـو الـشـــــيـــب لابد مـن وخـطـه   فـــعـــرضـــه واخـــضـــبـــنـه أو غطه
أأقـــلـــقـــك الـــطـــل مـــن وبـــلـــه؟   جـــزعت من البـــحـــر فى شطه

والذى يقرأ بعض أشعار ابن سينا التى تشى بحبه لملذات الحياة وإقباله عليها، يدرك مدى الأسى الذى يمكن أن يستشعره رجل بمثل ذلك العشق لبهجة الحياة الدافقة.

انظر اليه وهو يتغنى بالخمر:

صـــبـــهـــا فى الكأس صـــرفـــا   غـلـبـت ضـــــوء الســـــراج
ظـنـهـــــــا فـى الـكـأس نـارا   فـطـفـــــــــاهـا بـالـمـزاج

ثم هاهو يمدح الخمر مدح الفيلسوف الحكيم:

شـربنا على الصـوت القـديم قـديمـة   لـكـل قـــــديـم أول، وهـى أول
ولو لم تكن فى حـيـز قلت أنهـا   هـى الـعـلـة الأولـى الـتـى لا تـعـلـل

فهو يكاد يقول أنها أصل الأشياء، العلة الأولى للوجود، وهو لاشك لايعنى سوى أنه يؤكد مدى حبه لها وعمق تأثيرها فى الإنسان، لكأنها (القديم) وكل شئ (حادث).

*

استخدم ابن سينا شعره ـ كثيرا ـ فى توصيل بعض أفكاره العلمية، وهو العالم الطبيب والفيلسوف.

يقول عالم الطبيعيات:

أشكو إلى الله الزمان فعرفه ... أبلى جديد قواى وهو جديد
محن إلىّ توجهت فكأننى، ... قد صرت مغناطيس وهى حديد

وتجلت نظريته المعرفية فى بعض شعره، ونظريته فى النفس حيث يقول:

هذب النفس بالعلوم لترتقى ... وذر الكل فهى للكل بيت
إنما النفس كالزجاجة والعلم ... سراج وحكمة الله زيت
فاذا أشرقت فإنك حى ... وإذا اظلمت فإنك ميت

فالنفس لاتسمو إلا بالمعرفة والعلوم، وهى سراج لايضئ إلا بنور العلم الذى يستمد من فيض الله الغامر، والنفس بدون هذا العلم المتصل بالله ميتة، لاتحيا إلا به.

وهو هنا يتمثل قول القرآن الكريم: «الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح فى زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولاغربية، يكاد زيتها يضئ ولو لم يمسسه نار»[1].

*

وكان اهتمام عالمنا الفيلسوف بأمور الفلك والنجوم والكواكب يجسد نفسه ـ أحيانا ـ فى بعض شعره، فتراه يقول:

عطارد قد والله طال ترددى ... مساء وصبحا كى أراك فأغنما
فها أنت فامددنى قوى أدرك المنى ... بها والعلوم الغامضات تكرما
ووقنى المحذور والشر كله ... بأمر مليك خالق الأرض والسما

وقيل أنه قد نسبت إليه قصيدة رائية تنبئ بغارة التتر وغلبة الملك المظفر عليهم فى أرض كنعان تقول:

احـــذر بنى من القـــران العـــاشـــر ... وانفـــر بنفـــسك قـــبل نفـــر النافـــر
يفنيـــهم الملك المظفـــر مـــثلمـــا ... فنيت ثمـــود فى الزمـــان الغـــابر
ولربما أبقى الزمـــان عـــصـــابة ... منهم فـــيـــهلكهم حـــسام الناصـــر

قال بن الأثير عن هذه القصيدة:

«كان الاعتماد بما فى هذه القصيدة من كتاب الجفر عن أمير المؤمنين على بن أبى طالب عليه السلام، والله أعلم أن يكون الشيخ قال هذه القصيدة أو غيره»(٢).

يذكر د.أمين أسعد خير الله أن ابن سينا قد نظم قصيدة طويلة من حوالى ١٣١٤ بيتا اسماها (الأرجوزة فى الطب) وهى قطعة من الأدب العربى تسهل حفظ الأدب ودرسه على أطباء العرب.

يقول فيها، فى موضع (اختيار الظئر):

واخـــتـــر له المرضع من فـــتـــاة ... فى سنهـــا من مـــتـــوسطات
لحـــيـــمـــة ليس بهـــا من رهل ... مـــزاجـــهـــا يقـــرب من مـــعـــتـــدل
جـــســـيـــمـــة عظيـــمـــة الثـــديين ... نقـــيـــة الراس مع العـــينين
سليـــمـــة من كل ضـــر داخل ... صـــحـــيـــحـــة الأعـــضـــاء والمفـــاصل
ذات لبـــان لـــين بالـــلطـــيـــف ... فى رقـــة وليس بالكـــثـــيـــف
أبـــيـــض لـــون حـــلو طـــعـــم طـــيـــب ... لا منتن مـــتـــصـــل إذ ينـــسكب
وغـــذهـــا بالحـــلو والـــدهـــين ... والســـمك الرطب مع الثـــمـــين

وهذه (الأرجوزة الطبية) تنقسم إلى قسمين: الأول حول النظريات الطبية وحفظ الصحة، والثانى حول العلاج، وقد علق عليها ابن رشد وابن زهر تعليقا حسنا.[٣].

*** القصيدة العينية الشهيرة:**

يقول العقاد فى كتابه «الشيخ الرئيس ابن سينا»: «لو حسب الشعر وحده لابن سينا لحسب بين أواسط الشعراء. ولو تفرغ له لعله كان بالغا منه فوق هذه المرتبة الوسطى. أو معدودا فى الرعيل الأول بين أدباء المشرق من الأرومة الفارسية. ولكنه لم

يخلق للشعر على مانرى فلم يخطئ فى النصيب الذى أعطاه إياه من وقته. ولم يكن يعطيه من وقته إلا بمقدار تسلية المتسلى وتفكه الحكيم وبطالة المشغول»[٤].

ولذا فقد استغنى عن الكسب، فابتعد عن المديح أو الزلفى، وجعله عبارة نفسه وفكره وخواطره النفسية أو العلمية أو الفكرية.

وكانت القصيدة العينية فى النفس، أبرز انتاج ابن سينا الشعرى. الذى احتواه ديوانه الشعرى الذى حققه الدكتور حسين محفوظ، بمناسبة انعقاد مؤتمر المستشرقين الدولى الرابع والعشرين بميونخ فى ألمانيا عام ١٩٧٥.

على أن ثمة ـ من المفكرين والباحثين ـ من يشك فى نسبة القصيدة العينية إلى ابن سينا. فهذا أحمد أمين يبنى شكه فى نسبتها إليه على أساس أنها تفوق بقية أشعاره، إذ أن ابن سينا عنده: «غامض اللفظ فى شعره وفلسفته، سمج التعبير، يعتمد فى لغته على المعاجم»، بل ويرى أنها أقرب ماتكون إلى شعر ابن الشبل البغدادى فى قصيدته التى تقول فى مطلعها:

بربك أيها الفلك المدار أقصد ذا المسير أم اضطرار

وهذا الدكتور فؤاد الأهوانى يبنى شكه فى نسبة القصيدة لابن سينا، ليس على أساس (نقدى) كما فعل أحمد أمين، ولكن على أساس (فلسفى) لأن «الأفكار التى تضمنتها القصيدة لاتتفق ومذهب ابن سينا العام فى النفس. وأهم هذه الأفكار هى فكرة حدوث النفس التى يقررها ابن سينا بوضوح تام فى معظم مؤلفاته، ويذهب إلى أن النفس حادثة بحدوث الجسم ولاتوجد إلا بوجوده، بينما مطلع القصيدة العينية يوحى بأن للنفس حياة سابقة، ووجودا سابقا على وجود الجسم، وأنها كانت تعيش فى العالم العلوى وتحيا حياة كلها بهجة وسعادة ثم هبطت إلى الجسم وتلبست بالجسد، كارهة لمفارقة العالم العلوى والهبوط إلى العالم السفلى»[٥].

إلا أن الدكتور فتح الله خليف تصدى لدحض التشكيك فى القصيدة سواء التشكيك النقدى، أو التشكيك الفلسفى.

فيما يختص بالتشكيك (النقدى)، أورد الدكتور خليف قول الدكتور ابراهيم بيومى مدكور فى أسلوب ابن سينا: «إذا كان الغزالى يعد من أوضح كبار مفكرى الإسلام، فإنه لايمتاز فى هذا على ابن سينا كثيرا».

وقوله: «وقد يروى فيلسوفنا أحيانا فيما يكتب ويحفل بما ينشئ، فينتهى إلى أسلوب سام ممتاز فيه روعة وجمال»(٦).

وأضاف الدكتور خليف إلى رده، أن القول بتفوق القصيدة العينية عن سائر شعر ابن سينا لايعنى إلغاء نسبتها إليه، بل يعنى أنها درته الشعرية الأولى ويتيمة العقد وخريدة الديوان، إذ لكل شاعر فى العادة قصيدة هى بمثابة قصيدة القصائد التى تتبلور فيها خصائصه الشعرية وتتجلى قدراته الفنية على أكمل صورة حتى لكأنها لاتكون له، من فرط علوها ورفعتها الجمالية.

وفيما يختص بالتشكيك (الفلسفى) أوضح الدكتور خليف أن ابن سينا كان يراوح فى مسألة قدم النفس بين أفلاطون وأرسطو. فهو حينا يأخذ برأى أرسطو فى أن النفس صورة الجسم وأنها حادثة بحدوثه، وحينا يأخذ برأى أفلاطون ويرى أن النفس جوهر روحانى قائم بذاته مستغن عن الجسم (كما جاء فى كتاب: الإشارات والتنبيهات).

وهذا الكتاب (الإشارات والتنبيهات) هو آخر ماألفه ابن سينا بما يعنى أن آراءه فيه كانت هى الصياغة النهائية لفكره الفلسفى وبخاصة فى موضوع النفس. فكأن ابن سينا فى آخر حياته عاد إلى مذهب (أفلاطون) الذى يقول بأن للنفس حياة سابقة على هذه الحياة، وأن النفس قبل اتصالها بالجسم كانت تعيش فى (عالم المثل) أو (المحل الأرفع) كما يقول ابن سينا فى القصيدة، ثم ارتكبت النفس إثما فهبطت إلى الجسم(٧)

*** القصيدة:**

هبطت إليك من المحل الأرفعِ ... ورقاءُ ذاتُ تعززٍ وتمنّعِ
محجوبةٌ عن كل مقلةِ عارفٍ ... وهى التى سفرت ولم تتبرقعِ
وصلتْ على كرهٍ إليك وربما ... كرهت فراقَك وهى ذاتُ تفجعِ

أنفتْ ومـــاألفتْ فلمـــا واصلت ... أنستْ مــجــاورةَ الخــراب البلقع
وأظنهــا نسـيتْ عـهـودا بالحـمى ... ومنازلا بفــــراقــــهــــا لـم تقنع
حـتى اذا اتصلت بهـاءِ هبـوطهـا ... فى مـيمِ مـركـزِها بذاتِ الأجـرعِ
علقتْ بهـا ثاءُ الثـقيلِ فـاصبحت ... بين المعــــالم والطلوع الخـــضع
تبكى إذا ذكـرتْ عـهـودا بالحـمى ... بمدامع تهـــمى، ولـم تتـــقطع
وتظل سـاجـعــةً على الدين التى ... درستْ بـتـكـرار الـريـاح الأربـع
إذ عـاقـهـا الـشـركُ الكثـيفُ وصـدها ... قــفصٌ عن الأوج الفـــسيح المربع
حـتى إذاقـرب المسيـرُ إلى الحـمى ... ودنا الرحـيل إلى الفـضـاء الأوسع
سجعت وقد كـشف الغطاء فابصرت ... مـا ليس يدرك بالعــيـون الهـجَّع
وغـــدت مــفــارقــة لكل مــخلف ... عنهـا حليف التـرب غـيـر مـشـيع
وغـــدت تغــرد فـــوق ذروة شـــاهق ... والـعـلـم يـرفـع كـل مـن لـم يـرفـع
فـــلأى شئٍ أهبطتْ من شـــامخ ... سامٍ إلى قـعـر الحـضـيض الأوضع
إن كـــان أرسلهـــا الإله لحكمـــة ... طُويت عن الفــذ اللبــيب الأروع
فـهـبـوطهـا إن كـان ضـربة لازبٍ ... لتكون سـامـعــة بما لم تسـمـع
وتعــود عــالمة بكل حــقــيــقــة ... فى العــالمين فـخـرقـهـا لم يرقع
وهى التى قطع الزمـان طريقــهـا ... حـتى لقـد غـربت بغـيـر المطلع
فـكأنـهـــا برقٌ تـألق بالحـــمى ... ثـم انـطـوى فـكـأنـه لـم يـلـمـع

والقصيدة، كما رأينا، تكاد تكون ترجمة (شعرية) لفكر ابن سينا الفلسفى فى النفس، مضفية على الفكرة الفلسفية جمال الشعر والتصوير الفنى، ولعله قد حذا حذو سالفه أفلاطون فى أسلوب إضفاء الصورة الفنية الخيالية على الفكر الفلسفى.

والنفس ـ هنا فى القصيدة[8] ـ مباينة بطبيعتها الروحية الخالصة للجسم المادى الذى تحل فيه، فهى هبطت إليه من عالم الروح عندما تهيأ لها البدن الذى تحل فيه. وهى واضحة لمن يريد معرفتها بطريق البرهان. وبعد أن تتلبس الجسد ـ الذى تدخله كارهة وتخرج منه كارهة ـ وبعد أن تعيش الامتحان ـ بالحياة فى الدنيا ـ تعود إلى أبهاء العالم النورانى الذى غادرته إلى حين.

*

والقارئ لاشعار ابن سينا ستتأكد له كلمة العقاد: «لو حسب الشعر وحده لابن سينا لحسب به بين أواسط الشعراء»، أي أنه كان شاعرا متوسط القيمة الفنية، ربما بسبب عدم تفرغه للشعر، إذ كل جهده كان مصوبا نحو الفلسفة والعلوم.

على أن الناظر فى شعر ابن سينا لن يمكنه أن يتغافل عن حقيقة موضوعية هى أن الفترة التى ظهر فيها شعره كانت الفترة التى أسماها مؤرخو الأدب العربى بفترة الانحطاط فى الأدب العربى، وبخاصة بعد مصرع المتنبى فى منتصف القرن الرابع الهجرى.

على أن القرون التالية شهدت فلاسفة شعراء، برز شعرهم بقدر مابرزت فلسفتهم تقريباً، من أمثال ابن الفارض وجلال الدين الرومى.

غير أن شعر ابن سينا ظل أقل من فلسفته وعلومه، وإن كان قد تأثر إلى حد عظيم بموجة سيطرة المحسنات البديعية والصنعة اللفظية التى طغت على شعر تلك القرون.

فقصيدته العينية ـ كمثال ـ حافلة بهذا البديع اللفظى، ولعل ابرز مظاهر هذا البديع (الجناس والطباق)

(هبطت إليك من المحل الأرفع)

(محجوبة عن كل مقلة عارف وهى التى سفرت ولم تتبرقع)

(وتعود عالمة بكل خفية)

(حتى لقد غربت بغير المطلع)

(فكأنها برق تألق بالحمى)

ثم انطوى فكأنه لم يلمع)

وفى شعره المتناثر ـ غير العينية ـ نجد (الطباق) إحدى الوسائل البديعية الأساسية عنده:

(هى الصهباء مخبرها عدو

وإن كانت تناغى عن صديق)

فإذا أشرقت فإنك حى

وإذا أظلمت فإنك ميت)

ونجد (الجناس) وسيلة بديعية بارزة، فيقول:

(أساجية العيون لكل خود

سجاياها استعرن من الحريق)

(تنبه وحاذر أن ينالك بغتة

حسام كلامى أو كلام حسامى)

*

على أنه يندر فى شعره أن تجد صورة فنية متكاملة، ففيما عدا البديع اللفظى من جناس أو طباق، لن تجد فى شعره خيالا محلقا أو مجازا شاملا أو صورة رمزية تمتد عبر قصيدة أو مقطوعة.

السائد فى شعر ابن سينا الجفاف والخشونة والنثرية المعتادة، حتى إنك نادرا ماتقع على رواء وحياة وتدفق بين أبياته الشعرية.

إلا أن القصيدة العينية قد نجت إلى حد ما من ذلك الجفاف، فقد أقيمت القصيدة منذ بدايتها على رمز شامل (هو الورقاء) وظل هذا الرمز يسرى فى مجمل أوصال القصيدة حتى نهايتها، بحيث جاءت القصيدة بكاملها نسغا رمزيا شعريا متواصلا.

وفى غير العينية، سنلتقى ببعض الشذرات المتناثرة التى يمكن أن تكون شيئا قريبا من ملامح (الصورةالفنية)، المبنية على الاستعارة، فتراه يقول:

(أنا اللسان قديما والزمان فمٌ)

أو يقول:

(كانت قناة علوم الحق عاطلة

حتى جلاها بشرحى البند والعلمُ)

إن لم يكن الشعر عند ابن سينا ركنا أساسيا من أركان بنيانه العظيم، فقد أتاح له عدم تفرغه فيه، فضيلة إبعاده عن أن يرتزق به ويتكسب، فجاء شعره ـ وإن كان متوسطا لايرقى إلى شعراء أتراب له من الفلاسفة الشعراء ـ تعبيرا عن ذات نفسه، وتسجيلا لبعض أفكاره وفلسفته بعامة.

على أننا إذا اطلعنا على ديوانه المجموع ـ وهذا ما لم يتيسر لنا بعد ـ فقد نخرج منه بمعرفة أشمل وتقييم أدق لشعر هذا الفيلسوف العربى، بصورة أكثر سعة ورحابة من مجرد تتبع شذراته الشعرية المتواترة فى كتبه الفلسفية.

(١٩٨١)

المراجع:

(١) سورة النور.
(٢) الشيخ الرئيس ـ عباس العقاد.
(٣) الطب العربى ـ د. أمين أسعد خير الله.
(٤) الشيخ الرئيس ـ عباس العقاد.
(٥) شرح القصيدة العينية ـ د. فتح الله خليف.
(٦) السابق.
(٧) السابق.
(٨) السابق.

الشَّاوي ونازكُ وفَضْل

«لينهمر الشِّعرُ بالأغنياتِ الجديدةِ بين يديها

طويلاً طويلا

ألا وليؤسِّسْ ـ على قَدْرِها ـ

لغةً وعروضاً جديديْن يستحدثانِ:

مقاييسَ أخرى

وذائقةً

وعقولاً

* * *

أعلنتْ مؤسسة البابطين الأدبية هذا العام (١٩٩٦) عن فوز الشاعرة العراقية الكبيرة نازك الملائكة بجائزة الإبداع العام، وفوز الدكتور صلاح فضل بجائزة النقد الأدبي، وفوز الشاعر المصرى محمد الشهاوى بجائزة أفضل قصيدة (عن قصيدته «المرأة ـ الاستثناء» التى نوزِّع مقاطعها متفرقة خلال هذه المقالة).

وقبل أن نلقى بعضَ الضوء على الفائزين الثلاثة، نود أن نقدم كلمة بسيطة عن هذه الجوائز نفسها، وعن المؤسسات التى تنظِّمها، مثل البابطين والعويس وفيصل وغيرها من مؤسسات. هذه المؤسسات التى كثرت فى حياتنا الفكرية والعلمية والأدبية، فى الفترة الأخيرة. ولقد انتشرتْ هذه المؤسساتُ الخاصة ـ التى يمتلكها أشخاص أو تنسب إلى أفراد ـ حتى شكّلتْ ظاهرة كبيرة من ظواهر حياتنا الأدبية بخاصة، والاجتماعية السياسية بعامة.

تباين الرأى تجاه هذه المؤسسات / الظاهرة تبايناً شديداً، بين مؤيدٍ ومعارض. والرأى عندى أن هذه الظاهرة تنطوى على إيجابيات كثيرة:

فإذا كان هناك بعض الأثرياء العرب يريدون أن يخصصوا جزءاً (هو يسير على كل حال) من ثرواتهم لتشجيع المبدعين ولتطوير الحياة الأدبية والعلمية، فلماذا نرفض هذا التوجه أو نشك فى دوافعه، مهما كانت هذه الدوافع؟

ودوافع هذا التوجه عديدة تختلف من مؤسسة إلى أخرى ومن ثرىٍّ إلى آخر: فهناك دافع الحرص الحقيقى على الحياة الأدبية العربية، وهناك دافعُ الرغبة فى تعويض «التحقق» الأدبى والإبداعى، إذ أن بعض هؤلاء الأثرياء هم أدباء، أصلاً، أو كانوا أدباء، أو كانوا يتمنون أن يكونوا أدباءَ معروفين. وهناك دافعُ الرغبة فى «تنظيف» الثروة أو «غسْل» الأموال - كما يقال بتعبير السوق - بعمل مشروع خيرى عمومى: طبى أو اجتماعى أو دينى أو ثقافى. ثم هناك دافعُ «الوجاهة الأدبية» والاجتماعية، أو «البرستيج»، كما يقال، الذى يجعل الثرى صاحب المال أو صاحب آبار البترول راغباً فى أن يكون اسمه مطروحاً ومتداولاً ومشكوراً فى الأوساط الأدبية والثقافية بالذات.

وهذه الظاهرة - بكل دوافعها مجتمعة أو متفرقة - ليست جديدة كلَّ الجدة. فنحن نعرف أن أسراً إقطاعية كثيرةً فى العصور الوسطى بإيطاليا وفرنسا وغيرهما - مثل آل ميديتشى فى إيطاليا - كانت تحتضن الفنانين النابغين والأدباء النابهين بالرعاية، متكلفةً بكل وجوه حياتهم، من أجل أن يوفروا لهم إمكانيات الإبداع العظيم. وفى مصر العشرينات والثلاثينات والأربعينات - أىّ فى العصر الذى يُسمى العصر الليبرالى، قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ - كان بعض الأثرياء يرسلون الفنانين إلى الأكاديميات والمعاهد الفنية الأوربية على نفقتهم الخاصة ليتعلموا ويدرسوا ويطوروا أدواتهم الفنية. وكانوا يجلبون كبار المصمِّمين والفنيّين من أوربا ليبنوا لهم قصوراً هى أقرب إلى التحف المعمارية، ويقتنون اللوحات والآثارَ الفنية الأصلية بأغلى الأثمان.

هل كان هؤلاء وأولئك يفعلون ذلك «تبييضاً» لوجوههم الإقطاعية الاستغلالية، أم «غسْلاً جمالياً» لثرواتهم، أم اكتساباً لسمعة أدبية مظهرية رنّانة؟، ربما كل ذلك صحيحٌ، لكن الذى لا شك فيه، كذلك، أن كثيراً من هؤلاء الأثرياء كانوا يتمتعون بحسٍّ فنى عالٍ وذوقٍ حضارىٍّ رفيع، يفتقر إليهما أثرياءُ اليوم، من سبّاكين ومقاولى

خُرْدة وتجار مخدرات وشيبسى، إذ هم غلاظُ الذوق عديمو التربية الجمالية يزدرون هذه «الكماليات» التافهة.

ويزيد من تقبُّلنا لهذه الظاهرة أن هذه المؤسسات، أو معظمها الساحق، تعتمد فى اختيار الفائزين على مجالس أمناء ولجانٍ متخصصة تضم نخباً من خيرة المهتمين فى المجالات المختلفة، يعملون بأكبر قدرٍ ممكن من الموضوعية التى تُتحها المناخات التى بها يعملون. والشاهد أنه نادراً ما فاز بجائزةٍ فى السنوات الماضية كاتبٌ أو أديبٌ لا يستحقها كلَّ الاستحقاق.

من ذلك كله، نرى أن هذه المؤسسات ـ بصرف النظر عن الدوافع العديدة المختلطة ـ تقوم بدور هام فى الثقافة العربية. ومن هنا يصبح الفارق ـ مثلاً ـ بين هذه الجوائز وبين الجوائز التى تمنحها الدولة الرسمية للبارزين من أبنائها ـ كالتقديرية والتشجيعية وخلافه ـ فارقاً طفيفا غيرَ جذريٍّ: فمن الناحية الجوهرية ليست المؤسسات الرسمية ـ بأشخاصِ مسئوليها ودولها التى ترعاها ـ أشرفَ أو أطهرَ من آحاد الأفراد من الأثرياء العرب. بل ربما رأى فريقٌ منا أن الجوائز من قبل أجهزة الدول الرسمية أكثر سوءاً وتلوثاً، لأنها تنطوى على شبهة احتواءٍ أو تبعيةٍ للفائزين من مبدعى الثقافة العربية، بينما تخلو جوائز الأفراد الأثرياء من شبهة التدجين أو شراء الذمم.

فإذا قال قائلٌ إن الجوائز التى تمنحها الدولةُ هى أموال الشعب تُرَدُّ إلى بعض أبنائه فى صيغة جوائز، فإن نفسَ المنطق يمكن استخدامه بخصوص أموال الأثرياء العرب، فهى أموال الشعب العربى كذلك، يُرَدُّ النذر اليسير منها إلى بعض أبنائه فى صيغة جوائز علمية أو أدبية. وإذا قيلَ إن جوائزَ الدولة الرسمية تحكمها قواعدُ صارمةٌ وتفصل فيها لجانٌ تحكيمٍ متخصصةٌ عادلةٌ، فإن أعضاءَ لجانِ تحكيم جوائز الأثرياء العرب هم أنفسهم أعضاءُ لجانِ تحكيم الجوائز النظاميّة الرسمية.

وفى ظنى ـ أخيراً ـ أن المال ـ أىَّ مال ـ ليس ملوَّثاً فى ذاته لكن الذى يمكن أن يكون ملوَّثاً هو الأغراض التى يتوجه إليها هذا المال. فليس المال الذى يأتى من وزارات الثقافة فى دول عربية متخلفة النظام فاشية الحكم بأشرف من المال الذى يأتى من أفراد أثرياء عرب. كما أن المال الذى يأتى من جوائز نوبل أو شل أو بوليتزر أو جونكور (وكلها أموال تدفعها منظمات أو هيئاتٌ مختلفة غير واضحة) بأنظف من مال الأثرياء العرب.

أقول قولى هذا فى مثل هذا الموضوع الحساس، وأنا لم أفز بأية جائزة من هذه الجوائز (رسمية أو فردية) ولا تقدّمت لها، ولا أظننى سأتقدم أو سأفوز، ليس لأننى أزدرى هذه الجوائز أو أرى أن أموالها غير نظيفة، بل لأننى كنتُ - وسأظل - أربأ بالشعر عن أن يخوض المسابقات أو يعرض نفسه على اللجان والتصفيات والمكافآت. ولكننى أسوق هذا الرأى لكى لا نظل نزدرى هذه الجوائز الفردية، معتقدين أنها تقلُّ نزاهة أو كرامة عن جوائز المؤسسات الرسمية فى دولنا العربية.

* * *

«هى أمرأة تشبه الشمسَ إلا.. أفولا
على شاطئ الألق المترقرقِ
- مفعمةً بلهيبِ الوضاءَة -
مترعةً بأريجِ الأنوثةِ
تسلمُ أعضاءها ليدِ السِّحر:
ترسم فى جسمها الغضِّ أحلى الأساطيرِ
ماذا يقول لسانُ المزاميرِ
عنها
إذا ما أراد لنا أن يقولا؟
هى أمرأةٌ تشبه المستحيلا»

* * *

الاستثناء والقاعدة

محمد الشهاوى فى منتصف الخمسينات من عمره، وُلد وعاش فى محافظة كفر الشيخ. يعمل موظفاً بقصر ثقافة مدينته. وصدرت له دواوين: ثورة الشعر (١٩٦٢) - قلت للشعر (١٩٧٣) - مسافرٌ فى الطوفان (١٩٨٦) - زهرة اللوتس ترفض أن تهاجر (١٩٩٥).

يعدّ الشهاوى واحداً من أبناء الموجة الثانية من جيل الستينات فى حركة الشعر الحر. يتميّزُ شعره بمتانةٍ لغوية ظاهرة وسلامةٍ فى الأداء الموسيقى ملحوظة، كما يتبدى فى شعره طابع تقليدى طاغٍ، على الرغم من انتهاجه مذهبَ الشعر الحرِ، ربما نتج عن تربيته المحافظة وثقافته العربية الكلاسيكية، وعن تتلمذه على بعض الشعراء العموديّين المبدعين ممن دفعوا بدماء رومانتيكية جديدة فى العمود القديم، وخاصةً منهم من كان قريباً - جغرافياً - من منشأ الشهاوى وتربيته: مثل محمد عبدالمعطى الهمشرى وصالح الشرنوبى. وكان كلاهما من نفس المحافظة أو المحافظة المجاورة (كفر الشيخ أو المنصورة).

ولو أن ناقداً تتبعَ أثرَ كلٍّ من الشرنوبى والهمشرى فى شِعر الشهاوى لوقعَ على كثير من الأواصر الواضحة.

لم يأخذ محمد الشهاوى حظّه المستحق من الذيوع والشهرة. وقد تضافرتْ عواملُ عديدة فى وقوع هذا الغبن: فهو رجل منطوٍ على نفسه، لا يجيد فنَ العلاقات العامة، الذى يجيده كثيرون أقلُّ موهبةً وكفاءة.

وهو مقيمٌ فى إقليمه - كفر الشيخ - لا يبرحه إلى العاصمة، كما فعل غيره، حيث الضوء والبهرج. ثم هو - أخيراً - يجمع فى شعره بين نوعينْ كاملينْ من النزعة التقليدية: تقليدية اللغة العربية وديباجتها القديمة، ثم تقليدية الموجات المتأخرة من شعر التفعيلة. ولعل هذه التقليدية المزدوجة هى التى جعلته لا يفى بوعوده التى قطعها على نفسه فى قصيدته الفائزة. فلم يؤسس الشعرُ عنده (على قدر المرأة - الاستثناء) لغةً وعروضاً جديدينْ يستحدثان مقاييس أخرى وذائقةً وعقولا. وهكذا كانت المرأة «استثناء» بينما كان الشعر الذى يصور استثنائيتها منخرطاً فى «القاعدة» مندرجاً فى «المألوف» والطريق المعبّد المستقيم. فالمتابع لشعر الشهاوى سيلحظ أنه عامرٌ بالجزالة القاموسية المتصلة بروح الشعر القديم وبصيغه وتعبيراته الذائعة، كما سيلحظ أنه حافلٌ بكل ماصيَّر تجربةَ الشعر الحر - بعد بداياتها الحارّة - نموذجاً مكرّراً محفوظاً ذا صبغة ثابتة: من الالتزام الدقيق بالقافية المتراوحة، ونظام التشطير المعروف، والتراكيب اللغوية التى غدَتْ أقربَ إلى «الكليشيهات» المنتسبة إلى شعر التفعيلة، والالتزام الصارم بالوزن، والميل إلى الموضوعات العمومية ذات الصبغة الكونية أو الوجودية الشاملة.

* * *

«هى امرأة

يشرب النورُ من قدميها (اللتين تشعّانه)

هاطلاتِ السَّنا والندى

كى يبلَّ الصدى

والمغنى ـ هنالك محتدماً بأوار التراتيلِ ـ

يرسل للا نهائى فى مقلتيها

بريدَ المواويلِ

وهو يناغمُ رقرقةَ الضوءِ إذ

يتدحرج فوقَ حبال المدى

ليصافح فى وجنتيها الصباحَ الجميلا

وسيدة النور تعلم أن القصائد مفتاحُ

بابِ الدخول إلى باحة المطلق المتهللِ

آه، وأنّى أود الدخولا»

وقصيدته «المرأة ـ الاستثناء» نموذجٌ دقيقٌ لكل خصائص شعر الشهاوى، ولعل كونها جماعاً للخصال الفنية لديه هو ما منحها الجائزة.

الشهاوى فلاح مصرىٌّ أصيل، أخلصَ للشعر فأخلص له الشعرُ وهو واحد من كبار الأوفياء، فجيلنا كله (الذى يسميه البعض جيل السبعينات) يذكر له وقفتَه المحبَّة وتفانيه المتواصل فى الاحتفال السنوى بذكرى رحيل شاعرنا الشاب (ابن جيلنا) على قنديل، منذ عام ١٩٧٥ حتى الآن. ولاغروَ: فعلىّ قنديل كان ابناً من أبناء الشهاوى، وصديقاً غالياً من أصدقائه. ومازلت أتذكر الامتنانَ الذى كان قنديل يتحدث به دائماً عن محمد الشهاوى. وهو الامتنان نفسه الذى يشعر به كلُّ شعراء الإقليم (كفر الشيخ) تجاه الرجل.

ربما يكون على قنديل قد تجاوز الشهاوى بحداثة التجربة الشعرية وحدوسها التجريبية الجريئة، لكنه - بلا ريب - قد أخذ عنه الإخلاصَ للشعر، والتصوفَ الأمينَ فى معبده الحق، والتوجّه الدائمَ إلى الارتباط بالأرض والجذور والناس البسطاء.

والغريب أن جائزة البابطين هذه هى أول جائزة يحصل عليها الشهاوى خارجَ نطاق إقليمه، برغم مشواره الطويل مع الشعر، بل إنه لاقى الأمرين من أجل أن يحصل على منحةِ تفرُّغٍ من المجلس الأعلى للثقافة، بينما يحصل عليها الكثيرون ممن لا تعد حاجتهم إليها فى نفس حيوية حاجته. والأهم من كل ذلك أن الجائزة جاءته فى اللحظة المناسبة من الناحية المادية. فالرجل - وهو الفقير إلى الله حقاً لا مجازاً - أنفقَ العامَ الأخيرَ كلَّه فى اللهث وراء الأطباء فى المستشفيات العمومية والخصوصية لعلاج ابنه من المحنة التى ألمت به فى عينيه، حيث يعانى من انفصال شبكىٍّ أعيا الأطباء وأعيا والده المثقلَ بالهموم والشعرِ وضيقِ ذات اليد.

أما طيبةُ القلب المدهشة وصفاءُ الروح النقى، اللذان يلقانا بهما محمد الشهاوى فى كل عام نذهب فيه إلى كفر الشيخ فى ذكرى علىّ قنديل، فهما الهديتان اللتان يهديهما لنا من الحولٌ للحولٌ.

سلامتك، وسلامة ابنك، يا محمد.

* * *

«هى امرأةٌ

لم تراود سوى الحلمِ عن نفسِه

وفتاها:

توزَّعه الحلمُ/ وحدَه والشذا

والجوىَ

والنحولا

فأترعَ كلَّ الجهات أفاويقَ وجدٍ

به ما به من ضنىً لن يحولا

أجل إنه موقفُ الشوقِ والتوقِ

والسهدِ والوجدِ

والشدوِ والشجوِ

فلتشهدى - يا جميعَ المواقيت -

أن المغنىَ مازال فى حضرةِ الشوقِ

يتلو كتابَ صبابته

وفدىً من أحبَّ يموت قتيلا »

* * *

هدوء قرارة الموجة

بصرف النظر عن فروق الساعاتِ أو الدقائق، فإن نازكِ الملائكة - بلا جدال - واحدةٌ من كبار رواد حركة الشعر الحديث فى عالمنا العربى. ولقد جرى - مع بدء حركة الشعر الحر فى أواخر الأربعينات وأواخر الخمسينات - سجالٌ عنيفٌ حول «الأسبقية» فى تدشين حركة الشعر الحر: هل هى لبدر شاكر السياب أم لنازك الملائكة؟. وراح كلُّ فريق يثبت بالقرائن والشهود والقسم المغلّظ أن قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة هى الأسبق بأيامٍ أو بأسابيع عن قصيدة «هل كان حبًا» لبدر شاكر السياب، الذى راح أنصاره يفعلون نفسَ الفعل، فيقدمون البراهينَ والأدلةَ ويقسمون بأغلظ القسم، لإثبات العكس!

فات الجميع، آنئذ، عددٌ من الحقائق الضرورية، أهمها أن الريادة الفنية والأدبية لا تُحسب بالدقيقة أو الساعة أو اليوم، كما يحدث فى سباق ٤٠٠ متر للجرى، أو سباق ١٠٠ متر للسباحة القصيرة، وإنما هى مشوار طويل وتواصل مضنٍ لإكمال قوس كبيرٍ من الانتقالة الفنية، وإلا لحاز قصبَ السبق، فى ذلك أدباءُ من غير هذين الاثنين

جميعاً. أدباء من أولئك الذين بشرّوا بضرورة التخفف من القيود الشعرية التقليدية، أو مارسوا هذا التبشير فى نصٍّ أو نصين من أعمالهم: مثل خليل مطران وأحمد زكى أبو شادي وخليل شيبوب وحسين عفيف وعلى أحمد باكثير وجبران خليل جبران ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم.

كما أن الريادةَ الأدبية ليست مجرد خاطر ذاتى أو إرادةٍ فنيةٍ جريئة لدى شاعر متمرد تحدوه رغبة ذاتية فردية في كسر طوق التقاليد البالية، بل هى توافقُ جملةٍ من العناصر الفردية والجماعية، الذاتية والموضوعية. أى أنها شوقُ مجتمعٍ كاملٍ إلى التقلّب والتغير والتجدد. شوقٌ يجسِّده الفنانُ لأنه يلتقى مع شوقه كروحٍ ثائرةٍ ومخيلةٍ طامحةٍ جامحة.

وبعد ذلك، فإن الحلبة لم تكن تخلو، آنذاك، من سوى هذين الفارسين المتنازعين: بدر ونازك، بل كان فيها كذلك شاعرٌ مثل بلند الحيدرى، الذى صدر ديوانه الأول «خفقة الطين» عام ١٩٤٦، أى قبل التاريخ الرسمى الذى يعترك حوله المتعاركان (١٩٤٧) بعامٍ كامل. وكان هناك لويس عوض الذى كتب ديوانه «بلوتولاند» أيام الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، وإن لم يُنشر إلا عام ١٩٤٨.

مهما يكن من أمر، فإن نازك الملائكة هى ثانى اثنين إذ هما (بغض النظر عن الترتيب الوضعى) رائدا حركة الشعر الحر: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. ولقد كان ديوان نازك الأول «شظايا ورماد»، حينما صدر عام ١٩٤٨، عاصفة مدويّةً فى سماء المجتمع العربى بعامةٍ والمجتمع العراقى بخاصةٍ: بما حفلَ به من تغييراتٍ جوهرية فى شكلِ ومضمونِ القصيدة العربية، التى كانت قد وصلت إلى سقفها الأخير مع عمل الرومانتيكيين العرب من قادة وأعضاء مدرستيْ «أبوللو» و «المهجر». على أن دورَ نازك فى هذه الريادة ربما تُضاف إليه درجة زائدةٌ عن درجات دور السياب، لا بسبب أسبقية الأيام كما قد يزعم أنصار أسبقيتها، بل بسبب صدور هذه العاصفة الشعرية من «امرأة» شاعرةٍ فى مجتمعٍ مثل مجتمعنا العربى، لم يكن قد سمحَ بعد للمرأة أن تعمل أصلاً، وكان مايزال يناوئ أن تصلَ المرأة فيه إلى مناصب قيادية.

وفى مجتمعٍ لا تُقبل فيه شهادة المرأة أمام القضاء إلا كنصف شهادة، ولا يقبل أن تكونَ المرأة محاربةً أو قاضيةً أو محامية، لأنه يستريب فى صلابتها أو فى أهليتها أو فى عقلها، أو يستريب أساساً فى حقها الأصليّ فى الوجود (وقد كانت توأد بعد أن

تولد مباشرة قبل ألف ونصف من الأعوام)، فى مجتمع كهذا يكون من الاستثناء أن تغدو المرأة شاعرةً. فإذا سُمح بهذا الاستثناء (مثلما حدث مع الخنساء ورابعة وولادة) فإنه من استثناء الاستثناء أن يُسمح لها بأن تكونَ مجدِّدة أو مغيِّرة، هادمةً أو بانيةً، فى شعر هذا المجتمع، أى فى قلب المجتمع نفسه. وهنا الأهمية المتفوقة لدور نازك الملائكة فى حركة التجديد الشعرى الحديث الذى أسماها النقاد «حركة الشعر الحر».

وكلنا نعلم، بالطبع، أن نازك الملائكة غيّرت رأيها تجاه الشعر الحر وضرورته، فى النصف الثانى من الستينات، بصدور كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، ونكصتْ - على المستوى الإبداعى - إلى الشعر العمودى الذى كتبتْ به شعرا ركيكا أسمته «مأساة الإنسان» (١٩٧٢). لكن كلّ ذلك لا يغضُّ من ريادتها الكبيرة لحركة الشعر الحر، ولا من المغزى الاستثنائى الذى تضمنه أن تكون إحدى الرائدات امرأةً شاعرةً، لا رجلاً. كما لا يغضّ من أن دواوينها من الشعر الحر، التى أصدرتها عبر عقدين - من أواخر الأربعينات إلى أواخر الستينات - قبل تراجعها، قد شكّلتْ حلقةً أساسيةً فى تيار التجديد فى الحياة الشعرية العربية الحديثة.

ولقد جاءتها الجائزة متأخرة، لكن فى لحظة حاجة ملحة. فكلنا نعلم أن الشاعرة الكبيرة قد عانت فى السنوات الأخيرة من المرض العضال، وحالت ظروفُ حصار العراق وفقره - بعد حرب الخليج الثانية - دون أن تعالج العلاجَ الكافى، حتى تدخلتْ بعض الهيئات والدول (كالأردن) للمساهمة فى علاج السيدة الرائدة. ولعل الجائزة تساهم - ونرجو ألا يكون الوقتُ قد فات - فى استعادتها عافيتها المرجوة، حتى لو ظلت ترى أن الشعرَ الحرّ لم يكن يلائم العصرَ، وأننا ينبغى أن نظلّ نكتبُ بنفس عمود حسّان بن ثابت، الذى تفصلنا عنه أزمنةٌ وأمكنةٌ ومجتمعاتٌ شاسعة.

لقد هدأتْ «قرارة الموجة»، لكن الدوائر التى كانت قد صنعتْها، ظلتْ تفعل فعلها فى مجرى النهر كله.

* * *

«هى امرأةٌ

قد تفرغتِ المعجزاتُ لتشكيلها والمقاديرُ

دهراً طويلاً

هى امرأةٌ وجميعُ النساءْ

سواها ادّعاءْ

لها البحرُ ـ من قبل بلقيسَ ـ عرشٌ

وكلُّ المياه: إماءْ

يخاصرها الموجُ فى نهمٍ

ممعناً فى الصبابة: جيلاً فجيلا

أقايضها: بدمى

وجميعِ دفاترِ شعرى

مقابلَ

أن أتريّضَ عبرَ فراديس أبهائها

أن أجوسَ خلالَ أقاليم لألائها

أن أسوحَ بأغوارِ أغوار آلائها

أو أجولا».

* * *

الذى لا يؤثر السلامة

إذا عددتَ خمسة نقاد عرب معاصرين بارزين لابد أن يكون بينهم الدكتور صلاح فضل.

لماذا؟

أولاً، لأنه معلّم جامعيٌ كبيرٌ، تتخرّج من تحت يديه كلّ عام أفواجٌ وأفواج من محبي الأدب وطلابه ودارسيه.

ثانياً: لأنه واحد ممن جمعوا في عملهم النقدي بين مدارس النقد التراثية في فكرنا العربي وبين اتجاهات النقد الحديثة في الغرب، حتى أحدث صيحة.

ثالثا: لأنه ساهم مساهمة واسعة في تعريف القارئ العربي بالتيارات النقدية الحديثة. وكان كتابهُ الرائد «البنيوية في النقد الأدبي» كتاباً تأسيسياً في إطلاع القراء العرب على المدرسة البنيوية وفكرها وروادها، في فترةٍ مبكرة نسبياً. وليس من شك في أن معرفةَ الأوساط الأدبية والفكرية واهتمامها بالبنيوية كنظريةٍ نقديةٍ وفكرية قد زادت بعد هذا الكتاب القيّم واغتنتْ. وهو نفس ما فعله، مؤخراً، في كتابه «علم النص»، الذي رصد فيه آخر الرؤى الفلسفية في التعاطي مع العمل الأدبي.

رابعاً: لأنه على الرغم من اهتمامه البنيوي ، فإن ذلك الاهتمامَ لم يصرفه عن أمرين ضروريين: الأول، هو الواقع، فظل يربط النصَّ بواقعه، وينظر إلى أثره في الحياة التي أنتجته. ولعل ذلك راجعٌ إلى بدايات تكونه الفكري التي كانت قريبة من المدرسة الواقعية، حتى أن واحداً من كتبه المبكرة اتصل بموضوع «الواقعية في النقد الأدبي». الثاني، هو تقييم النص تقييماً كيفياً، فلم يغرقه الفهمُ السطحيُّ للبنيوية - كما أغرقَ بعض زملائه - في الإحصاءات الكمية لوحدات النصِ اللغوية والتقنية بدون الخلوص من هذا الإحصاء الكمي إلى دلالات كيفية، فكرية واجتماعية ووجدانية.

خامساً: لأنه واحدٌ من نقادٍ قليلين لم يقفوا عند الذي عرفوه ولم يتكلسوا عند الجيل الذي يمثلهم أو يمثلونه، بل خاضَ غمارَ التجارب الجديدة، فكتب عن شعراء عديدين من أصحاب الرؤى المجدِّدة. وأذكر على وجه الخصوص مقالته عن ديوان حسن طلب «سيرة البنفسج»،في كتابه «شفرات النص» ومقالته مؤخراً، عن شاعرتين من شعراء التسعينات، هما: فاطمة قنديل وإيمان مرسال (نشره في المصور)، وشرح فيه الأسسَ التي تنهض عليها «قصيدة النثر»، والفروقَ التي تفصلها أو تميّزها عن قصيدة التفعيلة، مشيراً إلى الأجواء التي تنفرد بها وتختصّ.

لذلك كله، فإن صلاح فضل واحدٌ من أكثر نقادنا تفتحاً على التيارات الجديدة المختلفة، ومن أوفرهم شجاعةً في اقتحام التجارب الشابة التي قد تنبهم رؤاها

وتتشابك تشابكا معتماً، من غير خشية أن يخطئ أو يقدمَ تحليلات تبتعد عن الصواب . فهو ناقدٌ لا يتهيب، إذ يعرض ما يراه، بعقله الناقد وبصيرته المرهفة وروحه المتفهمة. أما الخطأ والصواب في الاجتهاد النقديّ، فهما مفتوحان إلى ما لا نهاية. قد تختلف مع قراءاته النقدية للعمل الأدبي، وقد لا يروقكَ ما في تحليله ـ أحياناً ـ من اجتزاءٍ أو عسف في التأويل أو ضيق في الاقتراحات، لكنك في كل الحالات تحترم روحَه المحبة وعقله اليقظَ ومبادرتهَ غيرَ الوجلة.

هو، إذن، ناقدٌ لا يؤثر السلامةَ مع التجارب الجديدة، كما يفعل الكثيرون من النقاد، وبعضهم كبيرٌ مرموقٌ. ولهذا: يندر أن تجدَ رسالةً جامعيةً كبيرة في النقد الأدبي لا يكون صلاح فضل واحدا أساسيا من المناقشين الذين يختارهم صاحبُ الرسالة للاشتراك في لجنة محاسبته والحكم عليه. وهو الأمر الذي يرجع إلى ثقة الباحث في أن نقد صلاح فضل سيضيئ له جوانبَ خافيةً عنه، وأن الناقدَ المدققَ الشجاع سيضع يدَه على مناطقَ حساسةٍ إنْ في المنهج أو في التحليل ـ ربما لن يلتفتَ إليها غيره من المناقشين أو النقاد.

وفوق ذلك كله، فإن صلاح فضل ناقد غير منعزل في برجه النقدي العاجي، بل هو رجلُ عمل عام، أي رجلُ حرب. ولعل خيرَ مصداقٍ على ذلك هو مشاركته الفعالة في تأسيس «اتحاد المثقفين المصريين» الذي تنادى إليه معظمُ المثقفين والمبدعين بالاشتراك مع النقابات الفنية، على إثر محاولة اغتيال نجيب محفوظ.

إن تكريمَ صلاح فضل هو، إذن، تكريمٌ للنقد حين يكون منفتحاً على كل التيارات الحقيقية، وتكريمٌ للاتجاهات النقدية الحديثة حين تزاوج بين الدال والمدلول أو بين الشكل ومعنى الشكل، وتكريمٌ للناقد حين يكون مشاركاً عضوياً في الخروج من أزمات وطنه.

هو، إذن، تكريمٌ «للدور» ، قبل أن يكون تكريماً «للشخص»، وكلاهما بالتكريم خليقٌ.

* * *

«أقايضها: بدمي

وجميع دفاترِ شِعرى

مقابلَ أن

أتملىّ مفاتنها بُكرةً وأصيلا

هى امرأةٌ

ملءُ أعطافها عَبَقٌ يَستَدِلُّ عليها به

من يودُّ الدليلا

هى امرأةٌ تشبه المستحيلا

هى امرأة تشبه المستحيلا».

(١٩٩٦)

محمود درويش:
الفتى يتعذب داخل النص

كان المساءان مساءين للشعر الجميل: الأول في المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، والثاني بالجامعة الأمريكية بقلب العاصمة. أما صاحب المساءين فكان الشاعر الفلسطيني الكبير: محمود درويش.

بعد غياب طويل عن القاهرة، عاد إليها محمود درويش، في زيارة شخصية، باعتباره شاعراً، لا باعتباره عضواً للجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، التي استقال منها بعد اتفاق أوسلو المسمّى «غزة - أريحا». عاد ليلتقي بأصدقائه، وليقابل نجيب محفوظ مداعبًا: هل أنت في عطلة المجد؟، وليستعيد ذكريات عمله في «الهلال» وفي «الأهرام»، ولينظر إلى الجمهور الغفير المحب الذي تبعه في الأمسيتين، ويقول لنفسه راضيًا: ها أنا أساهم مساهمة كبيرة في رد الاعتبار للشعر.

* * *

بعد أمسية المجلس الأعلى للثقافة جمعنا به لقاء، في منزل الشاعر حسن طلب، ضم: أحمد عبد المعطي حجازي، د.جابر عصفور، د. غالي شكري، ماجد يوسف، جمال القصاص، محمد هشام، فاطمة قنديل.

أشار أحمد عبد المعطي حجازي إلى أن المزية الكبرى في القصائد التي ألقاها درويش (وكانت من ديوانه الأخير «لماذا تركت الحصان وحيدا؟» هي قدرة الشاعر على أن يراقب الآخرين الذين يقومون بدوره ويعيشون حياته نيابةً عنه، وهو منفي عن هذه الحياة، غائب عنها أ. مغيب.

ولفت د. جابر عصفور النظر إلى أهمية المكان في شعر درويش الأخير، من خلال رمز كالنافذة التي يطل منها على هؤلاء الاخرين، وكأنه محايد، أو آلة رصد دقيقة.

وافق درويش على ملاحظة حجازي وعصفور، لكنه أضاف أن هذا الرصد غير محايد، بل إنه ينطوي على قدر من العطف أو التعاطف، مع هؤلاء الذي يمثلون له نيابة عنه حياته وشخصيته لأنهم، مثله، منهزمون.

وحينما تحدث حجازى عن ذكرى رحيل أمل دنقل الثانية عشرة (رحل فى ٢٢ مايو ١٩٨٣) قال محمود درويش: نحن الفلسطينيين نعتبر أننا خسرنا، برحيل أمل دنقل، حليفا طبيعيا قويًا.

وراح يردد:

«لا تصالح على الدم حتى بدم
لا تصالح ولو قيل رأسٌ برأسْ
أكلُّ الرءوس سواء؟
أقلبُ الغريب كقلب أخيك؟
أعيناه عينا أخيك؟
وهل تتساوى يدٌ سيفها كان لكْ
بيد سيفها أثكلك؟»

وأشار إلى أن دنقل كان قد بدأ - فى ديوانه الأخير «أوراق الغرفة ٨» - طريقا جديدا باهرا فى مساره الشعرى، كان من المؤكد أنه سيعطى ثمارا بديعة للشعر العربى، حيث برز التأمل الحزين والتقاط مناطق الضعف البشرى والشعور بوجود ثغرة كبيرة فى الكون والحياة، وحيث خفت الحس الخطابى وقلت شهوة الحكمة العربية المأثورة.

لنتذكر، هنا، جملة درويش القديمة «إن الوضوح جريمة»، وهى الجملة التى اتكأ عليها كثير من الشعراء الجدد فى مصر والعالم العربى. لكن درويش نفسه قدم مؤخرا فى أحد الحوارات الصحفية - صيغة أنضج لها، حينما قال: «إن الغموض العقيم، مثله مثل الوضوح العقيم، جريمة ضارة».

تطرق الحديث إلى موقع خليل حاوى فى حركة الشعر العربى الحديث. فرأى حجازى فيه شاعرا كبيرا مؤثرا فى الشعر المعاصر، مؤكدا على أن الشعر كثير وليس واحدا بينما رأى د. غالى ود.عصفور ودرويش أن حاوى ربما يكون مثقفا كبيرا، لكن موهبته الشعرية ليست على قدر ثقافته الكبيرة.

لكن هذا السياق من الحوار أدى إلى قضية هامة هى العلاقة بين الديانة المسيحية وبين اللغة العربية وتقاليدها البلاغية والجمالية.

وحينما وصل الحديث إلى حالة الانهيار العربى الراهن، قال درويش: لم يعد أمام الشاعر - فى قلب كل ذلك الخراب الشامل - سوى أن يستعصم بشعره ويتمسك بفنه، وليس فى مقدوره غير أن يعتنق «الخلاص الجمالى» فى الشعر وبه. ولكن الأمر يبدو كما لو أن الشعر - لكى يزدهر ويتألق - فى حاجة دائمة إلى الانهيارات الاجتماعية والحضارية. وهنا يتجلى المأزق الأخلاقى الكبير: إذ يبدو الشعر نفعيا أو انتهازيًا.

بعد أن استمع الحاضرون إلى شعر ماجد يوسف وفاطمة قنديل. ذكرنا حجازى بأنه سيصل إلى سن الستين فى الخامس من يونيو الحالى. وحينما مازحناه: ألم تجد من كل أيام السنة سوى هذا اليوم المشئوم لتولد فيه؟ أجاب مازحا: هذا سؤال يوجه إلى جمال عبد الناصر، الذى لم يجد من كل أيام السنة سوى هذا اليوم، لينهزم فيه؟ لقد كان يغيظنى أنا شخصيا!

حينئذ تذكرت «مرثية» حجازى لناصر:

«من ترى يحمل الآنَ عبءَ الهزيمةِ فينا
المغنى الذى طاف يبحث للحلمِ
عن جسدٍ يرتديه
أم هو الملك المدّعى أن حلمَ المغنى
تجسَّد فيه
أم ترانا خُدعنا معا
بسرابِ الزمانِ الجميل»

ولفت حجازى نظرنا إلى أن محمد عفيفى مطر يصل - هو كذلك - إلى الستين مع أواخر مايو الحالى. هكذا صار لدينا شاعران كبيران يصلان إلى الستين هذه الأيام. فطالبنا د. جابر بأن يحتفل بهما المجلس الأعلى للثقافة احتفالا لائقا بقيمتهما العالية، فاستجاب مؤكداً على أن يونيو سيشهد هذا الاحتفال الواجب.

اختتم اللقاء بنقاش حار حول المجلات الثقافية، ودور الدولة فى الثقافة، والعلاقة بين المثقف والسلطة. ونظراً لأشخاص الحاضرين، فقد وصل النقاش - فى بعض مناطقه - إلى درجة من السجال الساخن الجاد، حيث تباينت الآراء والرؤى: بين رأى يقول بأن

الأزمة الراهنة تلزمنا باللجوء إلى الدولة ومؤسساتها، على أن تكون شروط العلاقة صحيّة وفى صالح التقدم. ورأى يقول بضرورة الاعتماد على الذات والثقة فى الجماهير والاستقلال عن المؤسسات الرسمية، فى كل حال.

وكان لابد أن ينتهى اللقاء قبل أن ينفلت العيار، وكان كاد.

* * *

أما محمود درويش - الذى غادر المنظمة من أجل القصيدة - فمثلما شبك المقاطع الجميلة فى سماء القاهرة، ترك - كذلك - عند الشعراء الشباب من الأجيال الجديدة سؤالا ملعقًا: لماذا لم يسأل عنا، أو يهتم بلقائنا، هل هو مكتف تمامًا، هل يرانا «خارج النص» مثلما قال عن ياسر عرفات؟ لماذا ترك الحصان وحيداً؟

لكن كل الأجيال الشعرية راحت تؤكد لنفسها أن درويش صنع (فى أيام قليلة) حالة من الشعر الجميل، ردت للشعر بعض ماء وجهه الذى كان يراق بسبب موجة النفور من الشعر التى تلوكها الحياة الثقافية المصرية الحالية.

فما زال هناك شعر حار رفيع - حتى لو اختلف البعض معه.

مازال هناك جمهور غفير يمكن أن يكتظ به المكان، من أجل الشعر الصادق، حتى لو لاحظ البعض أن تطوراً فارقا لم يحدث، وأن الغنائية هى سيدة النص، وأن الغرام باللغة والموسيقى هو الهوى الأول.

مازال هناك رجل يقول:

«أيها المارّون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا
واسرقوا ما شئتمُ من زرقة البحر
ورملِ الذاكرة
وخذوا ما شئتمُ من صور كى تعرفوا
أنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء».
مازال هناك فتى يتعذّب «داخل النص».
مازال هناك محمود درويش.

(١٩٩٥)

التوحيدي:
عين هي ينبوع العيون

«الكلام على الكلام صعب، لأنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه»

ليس هدف هذه السطور اختلاق نظرية فى الفن لأبى حيان التوحيدى (٣١٠ هـ - ٤١٤هـ)، فالمعروف أنه لم يترك أثرا كاملا متكاملا فى هذا الشأن (إذا استثنينا رسالته الضائعة: الكلام على الكلام) ولكن قصارى ما تطمح إليه هذه المحاولة المتواضعة (التى يقوم بها قارئ غير مشتغل بالفلسفة وغير مشتغل بالنقد على السواء)هو التجول فى النظرات المتفرقة لأبى حيان التوحيدى فى هذا المجال لاستخلاص «رؤية» متقاربة فى أمور الفن والأدب، من خلال الشذرات المتناثرة فى كتبه، ومن خلال طرائقه هو نفسه فى الكتابة والإنشاء.

ولعل المدخل الكبير إلى النظرية الفنية عند التوحيدى هو المدخل الفلسفى، ففيه يمكن أن نقترب الاقتراب الصحيح من «فلسفة الجمال» - إذا صح التعبير - عنده. وفى هذا الإطار يمكن أن نقول إن الملمح الغالب الذى يلخص موقف التوحيدى الفلسفى هو «التوسط»، والاعتدال، أو التوفيق. وهو الملمح الذى سيلقى بظله فهمه الأدبى والفنى كذلك، ففى العديد من المشاكل الكبرى التى اضطرم حولها الصراع الفكرى/ الاجتماعى فى العصور الإسلامية قبل القرن الرابع الهجرى، ثم فى القرن الرابع الهجرى نفسه، كان التوحيدى يقف الموقف المعتدل، الذى «يتوسط بين طرفين».

وكانت مسألة «الذات الالهية وصفاتها» واحدة من أكبر المسائل التى احتدم حولها الفكر واختلف. هنا نجد التوحيدى يقف فى الموضع المتوسط بين المشبهين والمنزهين.

يرفض التوحيدى كلا الموقفين لأنه يرى استحالة وصف الذات الالهية، وذلك أن «الله الذى لا سبيل للعقل أن يدركه أو يحيط به أو يجده وجدانا، أولى وأحرى أن يمسك عنه عجزا واستخذاء، وتضاؤلا واستعفاء، فعلى هذا قد وضح أن الصمت فى هذا المكان أعود على صاحبه من النطق، لأن الصمت عن المجهول أنفع من الجهل بالمعلوم». وهو يؤكد هذا المعنى بمناجاته الجميلة التالية:

«كل ما أقوله فأنت فوقه،

وكل ما أضمره فأنت أعلى منه،

فالقول لا يأتى على حقك فى نعتك،

والضمير لا يحيط بكنهك.

فالقول وإن كان فيك فهو منك،

والخاطر وإن كان من أجلك فهو لك».

والحقيقة أن هذا التوسط لم يقتصر على الفكر الفلسفى الأدبى عند التوحيدى، بل اشتمل حياته الاجتماعية نفسها، فيذكر د. حسين مروة أن التوحيدى قد اتخذ طريقا وسطا فى سلوكه العام «فهو من جهة كان قريبا إلى أصحاب الفلسفة والتصوف.. ولكنه كان أكثر واقعية من جماعته هؤلاء، فلم يقنع بواقع حاله، ولم يستسلم لفقره المدقع» (تراثنا: كيف نعرفه).

«الحق أقرب من أن يشار إليه،

وأبعد من أن يطلع عليه،

لأن قربه ليس بتدان،

وبعده ليس بتناء».

حسبنا فقط أن نشير إليه:

«إشارة إلى عين من غير كيف ولا أين،

ولا تمويه ولا مين:

عين هى ينبوع العيون،

وحقيقة ما كان ويكون

على اختلاف القلق والسكون».

(أرجو أن تلاحظ، صديقى القارئ، أننى سأنثر كثيرا من المقتطفات التى سأوردها من التوحيدى، على هيئة شكل «الشعر الحر»، حتى نرى معا أننا إزاء شاعر نثرى، سبق - مع أقران عديدين له - تجربة «قصيدة النثر» التى نتحدث عنها اليوم، بعشرة قرون).

وبالمثل كان موقف التوحيدى من قضية «الجبر والاختيار»، فعلى حين وقف بعض الفرقاء ناحية القول «بالجبرية» حتى لكأن ليس للإنسان من إرادة، ووقف بعض الفرقاء موقف «الاختيار» الكامل حتى لكأن لا وجود للوح المحفوظ الذى سطرت فيه المصائر والنهايات من قبل، وقف التوحيدى - فى البصائر والذخائر - الموقف الذى يجمع النقيضين بقوله الذى يرى أن كلا الموقفين مؤد للآخر:

«إعلم أن الاضطرار موشح بالاختيار،

والاختيار مبطن بالاضطرار،

وهما جاريان على سننهما،

وماضيان فى عننهما،

ولا ينفرد هذا عن هذا.

ولا يخلو هذا من هذا».

بهذه الرؤية «التعادلية» نظر التوحيدى فى مسألة تداخل الحق والباطل، فيروى على لسان على بن أبى طالب أنه قال: «إن الحق لوجاء محضا لما اختلف فيه ذو حجا، وأن الباطل لو جاء محضا لما اختلف فيه ذو حجا، ولكن أخذ ضغث من هذا، وضغث من هذا». ويعلق التوحيدى بقوله: «وهذا كلام شريف يحوى معانى سمحة فى العقل» (البصائر والذخائر).

ولهذا فهو ينقل عن أفلاطون فى «المقابسات» ما معناه «إن الحق لم يصبه الناس فى كل وجوهه، ولا أخطأوه فى كل وجوهه، بل أصاب منه كل إنسان جهة». ويمتد أثر أفلاطون عليه ليتبدى فى غير موضع، وخاصة فى مسألة الوجود، أو عالم الحقائق وعالم الظلال، حيث يرى التوحيدى «أن الأمور الموجودة على ضربين: ضرب له الوجود الحق، فالأمور الموجودة بالحق قد أعطت البقية نسبة من جهة الوجود، وارتجعت منها حقيقة ذلك، فالحاكم بالاعتبار، الفاحص عن هذه الأسرار، إن أصاب فبنسبة الوجود الذى لهذا العالم السفلى من ذلك العالم العلوى، وإن أخطأ فيما فات هذا العالم السفلى من ذلك العالم العلوى».

ولعل هذه المواقف الكثيرة لا تدل فقط على منهج التوحيدى فى التوسط والاعتدال - الذى يشارف الجدلية أحيانا ويشارف التوفيقية أحيانا أخرى - بل تدل كذلك على أنه

واحد من أوائل المفكرين الإسلاميين الذين أشاروا إشارة مبكرة إلى «نسبية المعرفة»، ذلك أن من طبيعة كل مفكر بشرى ـ يقول د. زكريا ابراهيم فى كتابه: أبو حيان التوحيدى، أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ـ أن يقصر نظره على ناحية واحدة، دون سواها، من نواحي الوجود، ومن ثم فإنه قلما يصيب من الحقيقة أكثر من جهة، بينما تفوته منها جهات أخرى فطن إليها غيره.

ومن الجلى أن هذا الاستناد الفلسفى يؤدى من الناحية المذهبية إلى الإيمان بأن الحقيقة ليست ذات وجه واحد كما يؤدى من الناحية الجمالية إلى الإيمان بأن الجمال متعدد الوجوه والألوان. وهذا ما نلاحظه عندما نجد أسلوبه نفسه يجمع بين «تعدد» فنى وفكرى متنوع، بل إن هذا الاعتقاد فى التعدد قد أدى به إلى الإيمان «بالتسامح المذهبى» و«التواصل الفكرى»، فما دامت الحقيقة موزعة بين شتى المذاهب، فالحاصل «إن النفوس تتقادح، والعقول تتلاقح، والألسنة تتفاتح». ولا نشط كثيرا إذا قلنا إن هذه الدعوة إلى التسامح المذهبى والتعايش الفكرى هى التى استقى منها المفكرون المستنيرون بعد ذلك بعشرة قرون فكرتهم الكبيرة حول «حوار الحضارات»!

لكن هذه «النسبية» لا تعنى إلغاء «المطلق»، ذلك أن «الحق ليس مختلفا فى نفسه، بل الناظرون إليه اقتسموا الجهات، فقابل كل منهم من جهة ما قابله، وأبان عنه تارة بالإشارة إليه وتارة بالعبارة عنه، وظن الظان أن ذلك اختلاف صدر عن الحق، وإنما هو اختلاف ورد من ناحية الباحثين عن الحق». ولعل هذه الفكرة هى التى أرادها على بن أبى طالب حينما وصف القرآن بأنه حمال أوجه، وحينما أوصى أحد رجاله بألايجادل الخوارج بالقرآن، لأن القرآن كلام مسطور فى كتاب لا ينطق وإنما ينطق به الرجال. وهى الفكرة نفسها التى فصلها فى العصر الراهن د. نصر حامد أبو زيد فى تأويله للقرآن وللنصوص الدينية، تحت قاعدة التفريق بين «النص» و«قراء النص».

على أن هذه الفكرة على أهميتها الفلسفية البارزة ربما تفضى فى «الفهم الجمالى» إلى نتيجة معاكسة. إن القول بأن «النقب كثيرة والعروس واحدة» ـ كما أعلن الأقدمون ـ قد يعنى، فى الفكر الأدبى، أن المضمون أو المعنى ثابت أبدى لا يتغير، وإنما تتعدد فقط أشكاله، وأن تعدد أشكال المضمون لا يؤثر على ثبات المضمون وواحديته، وهى إحدى الأفكار المثالية التى تنتهى إلى الاعتقاد بأن «الشكل» الفنى ليس سوى «ثوب» أو «نقاب» يتلبس على المعنى، فلا يتغير المعنى مع تغيرات الثوب!

فوق هذه الأرضية الفلسفية يمكن أن نرى نظرات التوحيدى الجمالية والفنية والأدبية .هذه الأرضية الفلسفية التى يمكن أن نوجزها بتمثيل التوحيدى للفكر المثالى فى العصور الاسلامية، بجوانبه المضيئة وجوانبه الضارة، وبتجسيده لأبرز سمات هذا الفكر المثالى: الامتلاء بالتناقضات والتعارضات. هذه التعارضات التى أشار إليها د. حسين مروة موضحا أن من نقائض شخصية أبى حيان أنه ظل بين النزعة الصوفية ونشدان الحقيقة الفلسفية طول حياته، يتجاذبانه فى مثل صراع أومأساة فطورا يستخلصه التصوف وطورا استأثرت به الفلسفة. ولسوف نلحظ أن قسما من رؤى التوحيدى الجمالية ينتمى إلى النزعة الصوفية، بينما سينتمى قسم آخر منها إلى النزعة الفلسفية!

من هذه الزاوية المثالية، يمكن أن ندرك التأثر الشديد لدى التوحيدى بفكر أفلاطون، وقد مرت بنا شذرات من مثل هذا التأثر، ويواجهنا الآن وجه آخر من أبرز وجوه هذا التأثر، وهو استنكاف التوحيدى (كأفلاطون) للشعر والشعراء، فهو يقرر فى «الإمتاع والمؤانسة»: لست من الشعر والشعراء فى شئ، وأكره أن أخطو على دحض، وأحتسى غير محض». ولعله فى ذلك متأثر ـ بجوار أفلاطون الذى أخرج الشعراء من مدينته الفاضلة ـ بموقف القرآن من الشعر والشعراء، حيث وصف القرآن الشعراء بأنهم يقولون مالا يفعلون وفى كل واد يهيمون. ويروى لنا التوحيدى عن ابن كعب الأنصارى قوله: «إن من شرف النثر أن النبى لم ينطق إلا به آمرا وناهيا، ومستخبرا ومخبرا، وهاديا وواعظا، وغاضبا وراضيا، وما سلب النظم إلا لهبوطه عن درجة النثر، ولا نزه عنه إلا لما فيه من النقص».

وعلى الرغم من أن التوحدى قد يرى بوضوح أن «المحسوسات معابر للمعقولات» فإنه كثيرا ما يرى أن «المعقولات» هى أشرف من المادة ، وأن المعنى من ثم أهم من صياغته. ولقد سأله أبو اسحق الصابى فى تفضيل النثر والنظم فأجاب «النثر أشرف جوهرا، والنظم أشرف عرضا» لأنه يربط الجوهر بالعقل، والعرض بالحس، والعقل أشرف من الحس، حتى لو كانت «المحسوسات معابر للمعقولات».

فى هذا الفكر المثالى نجد العديد من التناقضات، وفى فكر التوحيدى أمثلة وافرة لهذا الفكر ولتناقضاته. نحن نراه يعتبر «اللفظ» مجرد وعاء أو إناء «للمعنى»، ففى مقابسته الهامة رقم ٦٠ من «المقابسات» يورد قول أستاذه السجستانى:«العقل يطلب المعنى، فلذلك لاحظٌ للفظ عنده، وإن كان متشوقا معشوقا. والدليل على أن المعنى

مطلوب النفس دون اللفظ الموشح بالوزن المحمول على الضرورة - أن المعنى متى صُوِرَ بالسانح والخاطر وتوفى الحكم، لم يبال بما يقويه من اللفظ، الذى هو كاللباس والمعرض والإناء والظروف». لكن التوحيدي يعود في موضع آخر من «الإمتاع والمؤانسة»ليرفض الفكرة التى تقول: «إن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون أو محرف أو موضوع غير موضعه، وأفهم غيره، فقد كفى»، إنه لا يوافق على ذلك لأنه - يقول د. زكريا ابراهيم - «يحرص دائما على جمال اللفظ، وموسيقية العبارة، وحلاوة التعبير، ورشاقة الصياغة، وحسن السبك»، وهذا الاعتناء هو ما أكده أحمد أمين فى مقدمة «البصائر والذخائر» حين قال: «إن التوحيدى لا يتفخفخ فى الأسلوب على حساب المعنى، ولا يتدفق فى المعنى وينسى الأسلوب». ولذلك فإن د. حسين مروة يلخص أدب التوحيدى بأنه يجمع ثلاث صفات: الذاتى الوصفى، الذاتى الوجدانى، الموضوعى. ويؤكد أنه لم يكن ممن تلهيهم الصورة اللفظية والبيانية عن فكرة الموضوع ومحتواه، بل نراه يدقق فى اختيار اللفظة والعبارة لكى يجلو الفكرة بدقائقها، ولكن طواعية اللغة له وثروته اللفظية الغزيرة تخيل لنا أنه مأخوذ بسحر الكلمة عن واقع مضمونها التعبيرى.

الأهم من ذلك كله أن التوحيدى يدعو دعوة أخرى أكثر اعتدالا، هى الموازنة بين اللفظ والمعنى، أو بين الشكل والمضمون، فنجده فى «الاشارات الإلهية» يقول: «إياك أن تقف مع اللفظ القصير فتسحر به عن المعنى العريض، فإن اللفظ للعامة، والمعنى للخاصة». ثم إنه يستجلى ذلك الجدل العميق بين «الشكل والمضمون» فى «رسالة فى العلوم» بقوله: «إن من استشار الرأى الصحيح فى هذه الصناعة الشريفة علم أنه إلى سلاسة الطبع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ، وأنه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حرا ولفظا عبدا، أو معنى عبدا ولفظا حرا، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر ومتناقضين بالعنصر». على ذلك فإن حد البلاغة هو «ما أدى المعنى إلى القلب فى حُسن صورة من اللفظ».

والمغزى الرئيسى فى هذا السياق هو أن التوحيدى (على الرغم من هذه الموازنة الدقيقة، أو فى سياقها الحرج) يفرق بين الطبيعة والصناعة، فيرى أن الطبيعة محتاجة للصناعة، مادامت مرتبة الطبيعة دون مرتبة النفس. ويرى أن البلاغة هى «الصدق فى المعانى مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحرى الملاحة والمشاكلة، برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف» (المقابسات).

ولقد صارت هذه العلاقة الوثيقة بين الطبيعة والصناعة إحدى مقومات الفكر الجمالي الحديث، حيث رأى «باير»، مثلا أن الفن في حقيقته هو حيلة يصطنعها الإنسان الصانع، أو هو «ديالكتيك حسي» يقوم على العقل والصنعة معا (كما يقول زكريا ابراهيم في كتابه: مشكلة الفن)، وهو ما أكده كذلك جون ديوي، مثلا، حين ربط بين الفن والحضارة،مقررا أن شتى خبرات المجتمع العملية والاجتماعية والتربوية قد اصطبغت في كل زمان ومكان بصبغة جمالية واضحة.

وهذا أبو حيان ينصح أديبا (في الإمتاع والمؤانسة) بقوله: «لا تعشق اللفظ دون المعنى، ولا تهو المعنى دون اللفظ» لأنه يرى أن البلاغة فن «مركب من اللفظ اللغوي والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي».

هكذا، فإن التوحيدي، والعرب بعامة في قول زكريا ابراهيم، «قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة، مادام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفعية والعقلية» (مشكلة الفن).

«الصناعة»، إذن، ضرورية عند التوحيدي، لكنه يفرق بين «الصناعة» و«التصنع»، إذ «الذي ينبغي له (للأديب) أن يبرأ منه:التكلف فإنه مفضحة، وصاحبه مذموم» (رسالة في العلوم)، وعلي ذلك؛ فإن: شر آفات البلاغة الاستكراه، وأنصع نصائعها الرضا بالعفو».

من هنا، كان التوحيدي ضد الإسراف في المحسنات المصطنعة، فهو يرى أن السجع، مثلا، ينبغي أن يكون كالطراز في الثوب، أو كالملح في الطعام، أو كالخال في الوجه، ولو كان الوجه كله خالا، لما رأت فيه العين جمالا. ومن ذلك كله يبلورالتوحيدي «شرط الكلام»:

«أحسن الكلام مارق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمح مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع». (الإمتاع والمؤانسة).

بل إن التوحيدي لا يكتفي برفض الفكرة القائلة بأن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون وأفهم غيره فقد كفى - كما سبق - وإنما يقول إن الكلام يتغير المراد فيه باختلاف الإعراب، كما يتغير الحكم فيه باختلاف الأسماء، وكما يتغير المفهوم باختلاف الأفعال، وكما ينقلب المعنى باختلاف الحروف. (زكريا ابراهيم: التوحيدي).

والسؤال هو: أليست أفكار التوحيدى عن «أحسن الكلام» وعن اختلاف المعنى باختلاف الإعراب والنحو والحروف، هى من العناصر الرئيسية المعاصرة فى الفكر الجمالى الحديث فى لحظتنا الراهنة؟

ولأن أبا حيان يضع «التشكيل» الفنى موضعه السليم، فهو قد انتبه إلى أن الفن صراع عنيف ضد المادة، مادة اللغة وقواعدها وشروطها. ولعل نصه البديع التالى (من: الإمتاع والمؤانسة) يوضح لنا كيف أن الإبداع معاركة جاهدة لشروط باهظة، ومنازلة شديدة لخصم عصيّ:

«إن الكلام صلف تياه،

لايستجيب لكل إنسان،

ولا يصحب كل لسان،

وخطره كثير،

ومتعاطيه مغرور،

وله أرن (نشاط وحركة) كأرن المهر،

وإباء كإباء الحرون،

وزهو كزهو الملك،

وخفق كخفق البرق،

وهو يتسهل مرة ويتعسرمرارا،

ويذل طورا ويعز أطوارا».

ولذا فإن دعوة التوحيدى لامتلاك الأدوات دعوة جوهرية فى إطار فهمه الجمالى، إذ أن «من تكامل حظه من اللغة، وتوفر نصيبه من النحو، كان بالكلام أمهر، وعلى تصريف المعانى أقدر، وازداد بصيرة فى قيمة الإنسان» (رسالة فى العلوم).

* * *

بإمكاننا الآن أن نشير إلى ست ركائز أساسية فى نظرية الفن عند أبى حيان التوحيدى.

الأولى: هى تميز الانسان عن الحيوان بالفن، فالإنسان لا يفضل الحيوان بعقله فقط، بل كذلك بالحاسة الفنية أو بالقدرة على تذوق الجمال، حيث الإنسان مفضل عن الحيوان «بالأيدى لإقامةالصناعات، وإبراز الصور فيها مماثلة لما فى الطبيعة بقوة النفس». وهنا، بالطبع، فكرة «المحاكاة» التقليدية.

الثانية: تساؤله - فى «الهوامل والشوامل» عن - «الإدراك الجمالى» وطبيعته : «ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر، والنظر، والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتيّمة للنفس، والفكر الطارد للنوم، والخيال الماثل للإنسان؟ أهذه كلها من أثار الطبيعة؟ أم من عوارض النفس؟ أم هى من دواعى العقل؟ أم من سهام الروح؟».

الثالثة: التساؤل، كذلك، عن كنه «الانفعال الجمالى»: «لم صار من يطرب للغناء ويرتاح لسماعه يمد يده، ويحرك رأسه، وربما قام وجال، ورقص ونعَّر وصرخ، وربما عدا وهام؟».

وهو يحكى لنا عن أحد الصوفية كان إذا سمع غناء إحدى الجوارى «ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ فى التراب، وهاج وأزبد، وتعفر شعره... فإنه يعض بنانه، ويخمش بظفره، ويركل برجله» (الإمتاع والمؤانسة).

الرابعة: اعتباره أن الغناء أكثر أثرا على النفس من كل فن عداه. تجده يقول: «أعلمت - جعلت فداك - أن الأوائل كانت تقول: من سمع الغناء على حقيقته مات؟».

الخامسة: ضرورة الثقافة والمعرفة للمبدع. فهو يبين لنا أن البليغ يستمد بلاغته من العقل، ويصدر فيها عن التمييز الصحيح، وأن البلاغة جد يجمع ثمرات العقل، وفن يحتاج إلى دراسة وتحصيل وطول مراس. فالكاتب لا يكون كاملا إلا بعد أن ينهض بدراسة هذه الصناعة، ويجمع إليها أصولا من الفقه وآيات من القرآن وعلما واسعا بالحديث، وأخبارا كثيرة مختلفة فى فنون شتى لتكون عدة له عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة والأبيات النادرة، والعبارات المأثورة، والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة (الإمتاع والمؤانسة). ذلك أنه «ليس شئ أنفع للمنشئ من سوء الظن بنفسه، والرجوع إلى غيره وإن كان دونه فى الدرجة، وليس فى الدنيا محسوب إلا وهو محتاج إلى تثقيف، والمستعين خير من المستبد، ومن تفرد لم يكمل، ومن شاور لم ينقص».

السادسة: هذا التفريق البديع بين الصدق الواقعى والصدق الفنى فيبين لنا أن البليغ قد يكذب، دون أن يكون بكذبه خارجا على قواعد الصدق الفنى، لأن «ذلك

الكذب قد ألبس لباس الصدق، وأعير حلة الحق، «فالصدق حاكم» كما يقول أستاذه أبو سليمان. وليس من العسير التقاط الصلة بين هذه الفكرة والفكرة التى أوردها د. جابر عصفور منسوبة إلى ايزوقراطيس (أحد سوفسطائية اليونان) الذى يرد البلاغة إلى المقدرة على «جعل الأشياء الصغيرة عظيمة والأشياء العظيمة صغيرة»، وهى التى ذكرها التوحيدى حين قال: «قيل لسقراطس: ما صناعة الخطيب؟ قال: أن يعظم الأشياء الحقيرة، ويصغر شأن الأشياء العظيمة» (بلاغة المقموعين - مجلة ألف - ١٩٩٢).

فى غير موضع من أعمال التوحيدى جرت أحاديث حول النثر والنظم. وخلاصة كل هذه الأحاديث هى رصيد مكنوز لحركة الحداثة الشعرية المعاصرة، ففى البدء يقر التوحيدى بتداخل النثر والنظم، لنجده فى المقابسة ٦٠ من «المقابسات» يؤكد «التقاطع» بينهما «ففى النثر ظل من النظم، ولولا ذلك لما خف ولا حلا ولاطاب ولا تحلا. وفى النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه ولا ائتلفت وصائله وعلائقه». ولابد أن نربط، هنا، هذا «التوسط» بفكره الفلسفى، الذى رأينا كيف أن سمته الغالبة كانت التوسط بين النقيضين، على أساس من رؤيته الشاملة فى أن «الوسط فيه الطرفان».

ثم إنه يقول قولته الكبيرة التى يمكن أن يتمسك بها شعراء التجربة النثرية الحديثة، حيث «إذا كان للشعر وزن هو النظم، فإن للنثر وزنا هو سياق الحديث»، لكنه يعود إلى الموازنة بين النوعين، فيرى بلسان أبى سليمان «إن للنثر فضيلته التى لا تنكر، كما أن للنظم شرفه الذى لا يجحد ولا يسترد، لأن مناقب النثر فى مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم فى مقابلة مثالب النثر، والذى لابد منه فيهما: السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والتخليص».

على أن التوحيدى يرجع إلى تفضيل «النثر» على الشعر لأسباب عديدة منها اتصال النثر - عنده - بالعقل واتصال الشعر بالحس، كما سبق، ومنها نزوعه المثالى الأصلى حول أسبقية المعنى على المادة، وهو لذلك يتبنى ترتيب أبى عبيد الكاتب النصراني: « ينبغي أن يكون الغرض الأول في صحة المعني، والغرض الثاني في تخير اللفظ، والغرض الثالث في تسهيل النظم وحلاوة التأليف، واجتلاب الرونق، والاقتصاد في المؤاخاة».

وربما كان السبب الرئيسي فى تفضيل التوحيدي للنثر علي الشعر هو أنه كان ناثرا لا شاعرا ـ كما مر بنا ـ وقد جاءت رسائله ومصنفاته «قصائد منثورة» يشيع فيها من الجمال الفني والطلاوة الموسيقية والأدبية مالانكاد نجد له نظيرا في كل تاريخ الأدب العربي ـ كما يقول د. زكريا ابراهيم الذي يسوق لنا هذه القطعة البديعة:

«اللهم إني أسألك جدا مقرونا بالتوفيق،

وعلما بريئا من الجهل،

وعملا عريا من القتل،

وقولا موشحا بالصواب،

وحالا دائرة مع الحق،

وفطنة عقل مبصرة في سلامة صدر،

وراحة جسم راجعة إلي روح بال،

وسكون نفس موصولا بثبات يقين،

وصحة حجة بعيدة عن مرض شبهة،

حتي تكون غايتي في هذه الدار

مقصودة بالأمثل فالأمثل،

وعاقبتي محمودة عندك بالأفضل فالأفضل،

من حياة طيبة أنت الواعد بها ووعدك الحق،

ونعيم دائم أنت المبلغ إليه».

ويعلق د. زكريا إبراهيم متسائلا: ألسنا نجد في هذا الدعاء من الايقاع الصوتي والتناغم اللفظي ما يجعل منه «شعرا منثورا» لا يقل طلاوة عن الكلام المنظوم؟ (لاحظ أن تعليق زكريا ابراهيم هذا كان عام ١٩٦٤، أي في نفس العام الذي حول فيه العقاد شعر صلاح عبد الصبور (الموزون حسب وحدة التفعلية لاوحدة البيت) إلي «لجنة النثر للاختصاص»)!

ولعل هذا النزع البديع في كتابة أبي حيان هو الذي جعل ادم متز في كتابه «الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري» يري أنه لم يكتب في النثر العربي بعد أبي حيان ما هو أسهل وأقوي تعبيرا عن شخصية صاحبه مما كتب أبو حيان. هذه الكتابة التي وصفها د. زكريا ابراهيم بأنها «حارة دافئة، تمتزج فيها الفكرة بالعاطفة، ويختلط فيها التصور العقلي بالتأثر الوجداني».

نعود إلي القول إن الانحياز للنثر عند التوحيدي يتأكد بإيراده لقول أبي عابد الكرخي (وهو صوفي مثله): «النثر أصل الكلام والنظم فرعه والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل». وليس من ريب فى أن من أسباب شرف النثر عند التوحيدى أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل والأنبياء كلها منثورة مع اختلاف لغتها، وكذلك لأن النثر «مبرأ عن التكلف، منزه عن الضرورة، غنى عن الاعتذار والافتقار، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرير». النثر عنده، صنو للحرية، بينما الشعر صنو للقيد، وهو المعنى الذى لخصه العرب بقولهم «إن النثر كالحرة، والشعر كالأمة». وفوق ذلك كله فإن «النظم أدل على الطبيعة لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأن النثر من حيز البساطة».

غير أن التوحيدى، مجددا، يعود (فى مثالب الوزيرين) إلى الاعتدال بين النظم والنثر - حتى وإن شاب هذا الاعتدال نوع من النظرة الأخلاقية التى ترى أن المعيار الضرورى هو «الحق» - فيؤكد أن الجمال ليس مقصورا على النثر دون النظم، ولا الحق مقبولا بالنظم دون النثر، وإنما يعترض على باطل النظم كما يرحب بحق النثر، مادام النثر لا ينقص من الحق شيئا.

ولكنه - بسبب تراوحه المشار إليه سابقا بين الفلسفة والتصوف - كثيرا ما يعود إلى معيار «الحقيقة» (وهى من مجال الصوفية) بدلا من معيار «الحق» (وهو من مجال الفلسفة) ليوضح لنا، فى معرض موازنته بين «الشكل» و«المضمون»، موجها نصائحه إلى طلاب البلاغة، أن طالب الأدب عليه:

«ألا يقتصر على معرفة التأليف

دون معرفة حسن التأليف،

..... ليترقرق عليه ماء الصدق ويبدو منه لألاء الحقيقة» (البصائر والذخائر).

* * *

هناك مجموعتان من العلامات تحكمان رؤية التوحيدى للعالم. الأولى تبدأ بالعقل وتمر بالجوهر وتنتهى بالنثر، والثانية تبدأ بالحس وتمر بالعرض وتنتهى بالشعر. ولو عدنا إلى ثنائية التوحيدى لأدركنا معنى هذه الرؤية، خاصة إذا رأينا محاولاته فى التوازن أو التوفيق الدقيق بينهما (وهى المحاولة التى سعى إليها زكى نجيب محمود فى العصر الحديث). ويردنا هذا التوسط إلى مقابسته الشهيرة حول «أن الوسط فيه الطرفان». إذ روى التوحيدى عن أبى سليمان : «قال بعض الطبيعيين: الوسط فيه الطرفان، فإن الماء الفاتر توجد فيه الحرارة والبرودة ثم قال: هذا بيان قول الأوائل: الإنسان لب العالم، وهو فى الوسط لانتسابه إلى ما علا عليه بالمماثلة، وإلى ما سفل عنه بالمشاركة ففيه الطرفان، أعنى فيه شرف الأجرام الناطقه بالمعرفة والاستبصار، والبحث والاعتبار، وفيه صفة الاجسام الحية الجاهلة».

ومن هذه التوازنات أنه «من الصورة والهيولى يكون الحد» لأنه «لا وجود لشئ إلا بصورته وهيولاه، فأما الهيولى بذاتها فغير موجودة وكذلك الصورة».

ولعل تفضيل التوحيدى للعقل على الحس، ومن ثم للنثر عن النظم، أن يكون مرتبطا، بأسبقية وأفضلية الصورة على المادة، ولذلك يصبح من المتوقع أن يتبنى - مرة أخرى وأخرى - رأى أفلاطون: «قيل لأفلاطن : أى الأمرين أعلى درجة أن يقول ما يعلم أو يعلم ما يقول؟ فقال: أن يقول ما يعلم، لأن مرتبة العلم فوق مرتبة القول «فالقول - يقول التوحيدى - تابع للعلم» (المقابسات - مقابسة ٦٨: أن الوسط فيه الطرفان).

هكذا نرى التوحيدى يفصل المادة عن الصورة تارة ويمزج بينهما تارة أخرى ونراه يفصل - بالتالى - الشكل عن المضمون (مفضلا المضمون بالطبع) تارة ويمزج بين الشكل والمضمون تارة أخرى.

لنقرأ هذه المحاورة (ولنتذكر أن التوحيدى يدير معظم أعماله على هيئة المحاورات، كما فعل أفلاطون):

«قال: ما حد الكلام؟

الجواب: أنه مؤلف من صوت وحرف ومعان. يقال: كيف يحصل؟

الجواب: بجذب الإنسان الهواء بالحركة الطبيعية وحصره فى قصبة الرئة ودفعه ومصاكته بالحركة الإرادية للهواء الخارج بحروف تجذبها آلة اللهوات وهذه مركبة دالة

بحروف اتساق مع معانى فكر النفس بالمنطقية، بقدر الهواجس الطارئة، والخواطر السانحة والصواب المؤيد للعقل، والأثر الحاصل فى القلب».

يقال: ما الشعر؟ الجواب: كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة، بقواف متواترة، ومعان معادة، ومقاطع موزونة، ومتون معروفة.

يقال: ما الإيقاع؟ الجواب: فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة».

يقال ما الكون؟ الجواب: خروج الشئ من القوة إلى الفعل»

«يقال ما الفساد؟ الجواب: خروج الشئ من الفعل إلى القوة»

يقال: «ما الصورة؟ الجواب: هى التى بها الشئ هو ماهو».

«يقال: ما الهيولى؟ الجواب: هى قوة موضوعة تحمل الصور منفعلة.

يقال: ما الجوهر؟ الجواب: هو القائم بنفسه الحامل للأغراض لا يتغير بذاته، موصوف لا واصف»

(مقابسة ٩١ من المقابسات)

ويلاحظ على هذا النص ما يلى:

١ ـ أن الكلام لابد له من الايقاع والألفاظ والمعانى.

٢ - أنه يضع رؤية شبه علمية فى الجانب الصوتى للكلام وصلة الصوتيات بالمعانى، وهى فكرة صارت فيما بعد من رؤى الفكر الفنى الجمالى الحديث.

٣ ـ أنه يميل أحيانا إلى الصورة حتى يرى أنها «هى التى بها الشئ هو ماهو» ويميل أحيانا إلى الهيولى حتى يرى أنها «قوة موضوعة تحمل الصور منفعلة».

إن هذا التوازن بين «الصورة» و «المادة» هو ما سوف نجده فيما بعد عند علماء الجمال الغربيين، مثل سوريو، الذى يرفض فصل الصورة عن المادة، ويرى أن عالم الجمال لا يعرف سوى الملاء والنظام، فهو يجهل الصورة الفارغة كما يجهل المادة الخالصة. وذلك أن «الصورة» فى الحقيقة هى «الشئ نفسه بوصفه موضوعات، لا مجرد امتداد محض، بل هى «كيفية» باطنة فى صميمه». (مشكلة الفن)

٤ ـ أنه يميل إلى الاعتقاد بوجود جوهر ثابت «هو القائم بنفسه، الحامل للأغراض لا يتغير بذاته، موصوف لا واصف».وهي فكرة «المطلق» في كل الفلسفة المثالية، أوهي «الحق» في الفكر الديني الإسلامي، عند التوحيدي وغيره.

٥ ـ إنه يقدم لنا فكرة ذكية عن الشعر حين يقرنه بالساكن والمتحرك من الحروف. ولعل الانطلاق من مبدأ «الساكن والمتحرك» فقط، كان الأساس الموسيقي لتجربة الشعر الحر كلها، التي بدأت منذ أواسط القرن العشرين.

٦ ـ كما يقدم لنا فكرة متقدمة أخرى في مسألة الايقاع، حينما يربطه بالفواصل الزمنية المتناسبة (المتعادلة) ضاربا بذلك مبدأ الصندوق الخليلي، لأنه يفتح الطريق إلى اكتشاف «فواصل زمنية متناسبة» غير تلك التي قعّدها الخليل، متلائمة مع «زمانية» الكتابة وعصرها ورؤيتها الموسيقية.

٧ ـ أنه لم يرد في كل هذه الحوارات سؤال أو جواب عن «الجمال»!.

هذا التوسط نفسه، نقابله في النظر إلى مشكلة قدم العالم وحدوثه، حيث «قال أبو سليمان: إنما فرض الاختلاف من الناظرين في العالم: أهو قديم أم محدث، لأمر لطيف. وذلك أن الناظر إلى المركز وجد الشئ الكائن ثم وجد الشئ الفاسد، فحكم أن الحدوث والقدم قد تعاقبا عليه، قدم بالزمان وحدوث أيضا بالزمان: (فجاء) الحكم بأنه محدث واجب. والناظر إلى هذه الأجرام العلوية وجد مالايكون ولا يفسد ولايعتريه دثور، فحكم بأنه قديم، وكان النظران صحيحين من الجهتين المختلفتين». (المقابسات/ مقابسة٩٣).

ويؤكد هذه النظرة الجدلية قوله ـ عن شيخه نظيف الرومي: «العالم من حيث هو كائن فاسد، ومن حيث هو فاسد كائن، فلذلك نظمه بدد، وبدده نظم،ومتصله مفصول، ومفصوله متصل، وغفله موسوم، وموسومه غفل، ويقظته رقاد ورقاده يقظة، وغناه فقر،وفقره غنى، وحياته موت وموته حياة» (مقابسة ٩٩/ المقابسات).

ونفس هذا التوسط نجده في مقابسة ٣٣ (الحركة والسكون وأيهما أقدم)، إذ يرى : «أما عند الحس فالحركة أقدم، وأما عند العقل فالسكون أقدم. والسكون عدم الحركة. وكل حس فقوامه بالحركة وكل عقل فصورته بالسكون، وذلك لأن «حركة الحس إلى الاضمحلال والنكول وسكون العقل إلى الكمال والمحصول».

وإذا قرأنا هذه الكلمات قراءة جمالية انتهينا إلى أن صاحبها يميل إلى العقل، أي إلى النثر. على أنه مع ذلك يرى أن العقل مع شرفه وعلو مكانه لا يخلو من انفعال

(مقابسة ٤٧)، فقد قيل لأبى سليمان: بأى شئ تعرف أن فى العقل مع شرفه وعلو مكانه انفعالا؟ فقال: باستحسانه واستقباحه، لأن هذين انفعالان».

على أن للتوحيدى فكرة هامة فى الجديد والتجديد، مؤداها أن النسج على المنوال القديم أصعب من ابتكار الأسلوب الجديد، ذلك لأن «كل مبتدئ شيئا فقوة البدء فيه تفضى به، إلى غاية ذلك الشئ، وكل متعقب أمرا قد بدأ به غيره فإنه بتعقيبه يفضى إلى حد ما بدأ به فى تعقيبه ويصير ذلك مبداله، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ والمتعقب».

فى هذا الضوء، لابد أن يقرر التوحيدى أن «بعض المسائل توجد بالفكر والروية وبعضها بالخاطر والإلهام» وذلك «لأن البديهة تحكى الجزء الالهى بالانبجاس، وتزيد على ما يغوص عليه القياس ويسبق الطالب والمتوقع، والروية تحكى الجزء البشرى، وكذلك الفكر والتتبع والاستمداد والتوقع» «قلت له:فأى القوتين أشرف؟

فقال: كلتاهما على غاية الشرف، إلا أن البديهة أبعد عن معانى الكون والفساد، وأغنى عن ضروب الاجتهاد والاستدلال، والروية ألصق بكمال الجوهر. وأشد تصفية للطينة من الكدر» (مقابسة ٥٥/ المقابسات).

وفى سياق تفضيل المعنى (العقل/ الجوهر/ الصورة/ النثر/) على اللفظ (الحس/ العرض/ الهيولى/ النظم) يمكن أن نفهم جملة التوحيدى:

«هيهات

ضاق اللفظ واتسع المعنى

وانخرق المراد، وتاه الوهم وحار العقل»

وهى تذكرنا - فى الوقت نفسه - بجملة النفرى الشهيرة: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، وبقوله: «النظر ربما خاطب الناظر بمالاتنقال به عبارة، ولا تحمله ترجمة».

* * *

على أننا، بعد ذلك كله يمكن أن نستخلص بعض الرؤى الجمالية لأبى حيان التوحيدى، لا من آرائه الفلسفية أو الفكرية، ولا من آرائه الأدبية فى الأدب فحسب، وإنما من خلال ما تعنيه نصوصه ذاتها.

إن قراءة جديدة لبعض نصوص أبى حيان التوحيدى ستجعلنا نضع يدنا على حقيقة أن كثيرا من عمل التوحيدى يمكن أن نصفه بأنه شعر منثور - كما سبقت الإشارة - فعلى الرغم من أنه لم يقرض الشعر (بل لم يحبه) فالواقع أن نصوصه النثرية فى ذاتها ليست سوى شعر رفيع. لنقرأ له (من الاشارات الالهية):

«إن نطق نطق حزنان منقطعا،

وإن سكت سكت حيران مرتدعا

وإن قرب قرب خاضعا،

وإن بعد بعد خاشعا،

وإن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس الفكر،

وإن أمسى أمسى منتهب السر من هواتك الستر،

مصه الذبول

وحالفه النحول»

أليس هذا شعرا قريبا مما نسميه «الشعر الحر» الذى بدأ مع منتصف القرن العشرين؟

ولنقرأ له:

«إن كنت من أهل الغصة،

فتجرع بالتسليم مرارة الغصة،

إن أردت أن تلحق بالملأ الأعلى،

فذب بين البلاء والبلى،

إن كنت من أهل المنة،

فلاتنظر إلى المحنة،

ولكن انظر إلى المنحة فى المحنة»

والواقع أننا، مع هذا الشعر المنثور ويمناسبته، بحاجة إلى إعادة النظر فى تاريخنا الأدبى بحيث نعيد تصنيف أشكاله الفنية التى قدمت لنا من قديم. فقد تجمدت تلك

التصنيفات المدرسية على تقديم ذلك الشكل العمودى التقليدى باعتباره هو «ألشعر» وحده، وعلى أن كل ما خرج عن هذا العمود التقليدى (ذى الشطرتين) هو نثر لا شعر.

إننا لو أعدنا النظر إلى نثر التوحيدى ونثر كل من الجاحظ وابن العميد، وابن عربى والنفرى والبسطامى أو غيرهم، سنجد بين أيدينا أنواعا باهرة باكرة من الشعر (وإن كان غير موزون).

والحق أن القرن الرابع، بالذات، كان هو القرن الذى ازدهرت فيه الكتابات النثرية البديعة، التى يتوجب علينا نحن المعاصرين، أن نصنفها فى صميم الشعر الجميل، إلى جوار ما كان من شعر عمودى عظيم فى ذلك القرن نفسه. بهذا المعنى: فإن لدينا فى القرن الرابع شعراء عظماء: مثل المتنبى والجاحظ والتوحيدى والحلاج.

«هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه،
ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه،
وأغرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه،
وأبعد البعداء من كان بعيدا فى محل قربه،
لأن غاية المجهود
أن يسلو عن الموجود،
ويغمض عن المشهود،
ويغضى عن المعهود،
ليجد من يغنيه عن هذا كله بعطاء ممدود،
ورفد مرفود،
وركن موطود،
وحد غير محدود»
(الإشارات الالهية).

وفى سياق المقارنة بين أسلوب الجاحظ وأسلوب أبى حيان التوحيدى، أوضح لنا د. حسين مروة ثلاث خصال يفترق فيها التوحيدى عن صاحبه:

الأولى: أن الجاحظ يكتب من خارج ذاته، بينما يكتب التوحيدى من داخل ذاته «يكتب من وراء قلبه وعقله وعينيه، تحسه يتنفس ويلهث، وتدركه يتأمل ويفكر، وتراه ينظر ويرسم».

الثانية: أن التوحيدى لم يتخلص من حركة الفن الزخرفى الشائعة فى أدب عصره، وإن حاول التمرد عليها فى أوائل عهده بالكتابة.

الثالثة :أن الجاحظ قد أخضع أسلوبه لشخصياته، بينما أبو حيان قد أخضع شخصياته لأسلوبه.

وهنا لابد أن نقول إننا لا نتفق كثيرا مع المقارنة المتعسفة التى يجريها د. عبدالرحمن بدوى بين التوحيدى وكافكا فى (مقدمة الإشارات الآلهية) لأسباب عديدة:

أولا: لأننا نرفض مثل هذا المنهج الذى ينتهجه بعض المفكرين من التماس شرعية مفكرينا الأقدمين بمضاهاتهم بأعلام الفكر الغربى، لأن ذلك من حيث الوضع الزمنى غير صحيح، وهو من حيث المعنى الفكرى غير صحى، إذ هو يدل على دونية لا تشرف إلا بالانتساب إلى الفكر الغربى.

ثانيا: أن وجودية التوحيدى ليست هى وجودية القرن العشرين، بل إنها أقرب ما تكون إلى «وجودية صوفية» مما نراه عند الحلاج والنفرى وابن عربى. وليس غريب التوحيدى هو غريب الوجوديين الذى نعرفه عند البير كامى أو سارتر.

إن غربة التوحيدى هى غربة المتصوف المتحد بالوجود، الغائب عن الشهود:

«أن تصحب كونك بفراق كونك،

وتبيد فى عينك عن عينك،

وتنأى عن شاهد زينك وشينك،

وتمحو أثر المكان فى أينك»

وهو قول قريب من كلام الحلاج وابن عربى. وهذه غربة شبيهة «بالغربة الغريبة» للسهروردى (الصوفى المقتول) حيث يتصور العالم كمغارة يجب أن يدخلها الباحث عن الحقيقة، فيبدأ من عالم الكون والفساد الذى يجد نفسه سجينا فيه، حتى يصل إلى مجمع الأنوار، وهى الدار الأولى للروح، وليست إلا رمزا للمكاشفة وتحقيق الراح - كما يقول د. مصطفى غالب فى كتابة عن «السهروردى».

وإذا كنا فى سياق الصلة بين التوحيدى والمتصوفة، من الناحية الفنية على الأقل، فلابد أن نذكر أن أسلوب «التقية» الذى اتخذه المتصوفون ستارا وشفرة، وعبر عنه التوحيدى بقوله «لابد من التنفيس عند تضايق الخناق.. ولابد من الإحجاز عند تعذر الإنجاد والإعراق» (الاشارة إلى الحجاز ونجد والعراق)، هو أسلوب عميق العلاقة بأسلوب الرمز، لأن هذه التقية - كما يقول د. جابر عصفور - «عبارات تصل ضرورة إبلاغ ما فى الداخل من «اعتقاد» بتغيير «طريقة» الكلام نفسها، وذلك بواسطة الكلمات التى تشير إلى شئ وتدل على غيره، كأنها وصول إلى المقصود بطريق يخالف المعتاد».

وهو الأمر الذى يرتبط بقول النفرى، فى مواقفه «وقال لى ما كل عبد يعرف لغتى فتخاطبه، ولا كل عبد يفهم ترجمتى فتحادثه»، ويجسده قول التوحيدى نفسه:

«هذا رمز وراءه رمز،

وإشارة فوقها إشارة،

وعبارة حولها عبارة،

ولكن التقى ملجم،

ولابد من بعض السكوت،

كما أنه لابد من بعض القول».

وإذا كانت عبارات النفرى والتوحيدى - كما يرى د. جابر عصفور - تصل استخدام الرمز بالتقية، وتقرن عملة «الترميز» أو صياغة الرموز بإنتاج لغة سرية، مفتاح شفرتها مقصور على أهلها، صيانة لما تنطوى عليه أقوالهم من معرفة تخصهم، فإن للرمز - مع ذلك - معنى مغايرا لهذا المعنى الخاص بالتقية، وهو معنى معرفى يتصل بما تضطر إليه اللغة من تغيير فى علاقاتها المجازية لتستوعب مالا تستوعبه الألفاظ العادية من الحقائق المتعالية. (بلاغة المقموعين).

فى هذا السياق أطلق النفرى تحذيره الكبير فى «المواقف والمخاطبات»:

«إن السكون إلى العبارة نوم، والنوم موت، ومن يموت لا يظفر بحياة، ولا يحصل عبارة».

ثالثا: لكن المؤكد فى كلام د. بدوى أن «الروح الغريبة تهفو إلى التميز وألد أعدائها التكرار، لأنها تنشد دائما أبدا التجديد والابتكار، فالمعهود هو القاعدة العامة، هو النواميس المقررة بين الناس، هو ما يراه الناس ويه يحكمون وعليه يسيرون»، ولذلك كان التوحيدى - كما مرينا - ينحاز إلى «الابتداء» لا إلى «الاقتداء».

ولذلك كله فإن التوحيدى على الرغم من أنه رأى أن حد الكلام هو الابتعاد عن «استعمال الغريب والعويص»، وما «يحتاج إلى التأويل» إلا أنه فى نصوصه نفسها كان يعلن دائما:

«أنت الغريب فى معناك»

ويعلن أن:

«الغريب من هو فى غربته غريب».

ويقول: «زللت عن رسم حالى

لاختلافى فى مقالى وفعالى

وغيبتى فيما علىّ عمالى»

وهو قول قريب من قول النفرى: «وارنى عن اسمى، وإلا رأيته ولم ترنى».

ويصرخ «إلى متى نختان أنفسنا كأننا على رشد أوغبطة؟»

هذا هو التوحيدى - المغترب - الذى له عين إذا رمقت بهتت، ونفس إذا تمنت تعنت، وروح إذا هشت عذبت».

وهذا هو التوحيدى الذى شكلت إشاراته عن الرمز والتقية والشفرة، مادة رئيسية من المواد التى كونت العقائد الجمالية الجديدة فى فكرنا الحديث.

(١٩٩٣)

لطيفة الزيات:
البنت الجالسة القرفصاء

السيدة التى عاشت ٧٣ عاما (١٩٢٣ ـ ١٩٩٦) حافلة بكل ما تحفل به التجارب البشرية الكبيرة من تعارضات متلاطمة: الفشل والنجاح، الكفاح والإحباط، الذات والمجموع، المراره والفرح، اليأس والأمل.

بلغت الاستعارةُ أقصى قوسها، فى حياة الناقدة الكبيرة، التى تربّت فى بيت من البيوتات المصرية العريقة فى دمياط، حيث يلتقى النهر والبحر، وتصطدم العذوبة بالملح، وحيث ترسو القوارب الصغيرة المحمّلة بالقلل القناوى عبر النيل، بجوار المراكب الشراعية الكبيرة للجد والأب، التى تبحر بالبضائع عبر المتوسط، قبل أن تعصف التكنولوچيا بتجارة أصحاب المراكب القديمة لصالح أصحاب السفن الحديثة.

* * *

اكتملت الدائرة على سرير السيدة. السيدة التى تفتّح حسها الوطنى قبل أن تبلغ العاشرة، حينما رأت جنود القصر يطلقون النار على المواطنين فى مشهد لم تصادف مثله فى كتب المسرح التى درّستها بعد ذلك بسنوات طويلة لتلاميذ معهد الفنون المسرحية. المواطنون الذين احتشدوا لاستقبال مصطفى النحاس، فى المنصورة، ليكونوا اللقطة التى نقشتها الذاكرة، حيث: «مع الدم كما النافورة فار أحمر قانيا، فوق رءوس الكتلة البشرية المتخبّطة وانحسر. مع الهدير المنتصر للجماهير وقد اغتيل، وموجة من البشر تنحسر بعد موجة، مع أزرار نحاسية تضوى فى أشعة الشمس، مع بنادق سوداء كابية، مع قذائف الطوب تنهال على رجال البوليس، مع الأجساد تتعرى للرصاص والملابس تتحول إلى مشاعل توقد شعلة العشق الموت. مع أربعة عشر قتيلاً عدتهم الصبية قتيلاً بعد قتيل.... تحولت الطفلة إلى الصبية، تتعرف على الشر مجسدا على مستوى الدولة.

هذه الطفلة التى كانت تجد الملاذ من شرور الدنيا فى حضن أمها، هى التى حصلت منذ شهور على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب، وهى التى صارت - بعد مذبحة شرّ الدولة فى المنصورة بسنوات معدودة - سكرتيرة اللجنة العليا للعمال والطلبة عام ١٩٤٦، لتواجه مشهداً جديداً لم تلقّن مثله لطلاب التراچيديا حينما أصبحت مديرة لأكاديمية الفنون: مشاركتها فى انتشال جثث الشباب المتظاهرين الذين شطر البوليس كوبرى عباس تحت أقدامهم الغضة ليبتلع النيل عشرات ممن يصيحون: بلادى.

الميلاد فى دمياط، والموت فى المهندسين. وبينهما تنقلت فى بيوت كثيرة، لكن إحساسها «بالبيت» ما زال بعيدا. «وحين أفكر فى البيت بمعنى البيت، تتدرج كل هذه المساكن فى ذهنى كمجرد منازل، وتبقى حقيقة ألا بيت لى، وحقيقة أنه لم يكن لى فى حياتى سوى بيتين: البيت القديم (فى دمياط)، والبيت الذى شمّعة البوليس فى صحراء سيدى بشر فى مارس ١٩٤٩.

أما المرأة التى عرفت بين محبيها بضحكتها المجلجلة، فهى نفسها التى صارعت المرض الخبيث شهورا طويلة، وما كان لها أن تصرعه حتى وإن صمدت صمود الطالبة المشاغبة القديمة. وهى نفسها التى حصلت على الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٥٧ وعينت مدرسا للغة الإنجليزية بكلية البنات. وظلت حتى رحيلها أستاذاً متفرغًا بقسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة عين شمس.

كل هذا الصوت الجميل، هو لطيفة الزيات: الفتاة التى صارت واحدة من أبرز السيدات المصريات فى العصر الحديث، سليلة لهدى شعراوى وسيزا نبراوى وعائشة عبد الرحمن وعائشة راتب وفاطمة اليوسف وأمينة رزق وسهير القلماوى وغيرهن من ذلك الصف الطويل من البنات المتفردات اللاتى يزخر بهن السجل.

«يداى ملوثتان بدمى».

هذا هو أحد الاعترافات الهائلة التى باحت بها البنت التى رأت مرة أن الجنس كان سبب انهيار الامبراطورية الرومانية (كما ذكر على الراعى فى مقاله الحار عنها فى «المصور» بعد فوزها بالتقديرية)، والتى شغلت منصب رئيس قسم اللغة الانجليزية من ١٩٧٦ حتى ١٩٨٣، ومديرة لثقافة الطفل، ورئيسة لقسم النقد المسرحى بالمعهد العالى للفنون المسرحية من ١٩٧٠ حتى ١٩٧٢، ومديرة لأكاديمية الفنون من ١٩٧٢ حتى ١٩٧٣ .

جاء الاعتراف بتلوث اليدين بدم النفس فى «حملة تفتيش»، التى لم تكن فى حقيقة أمرها تفتيشا بوليسيًا فى أوراق مثقفة مصرية تقدمية بقدر ما كانت تفتيشا ذاتيًا تقوم به مثقفة أمينة لكشف صفحات كتابها الداخلى. فى هذا «التفتيش» تؤكد بنت دمياط أنها سعت طوال العمر إلى ماهو مطلق، وأن المطلق قرين الموت، وأن حبها كان ضياعا فى الآخر، وأن جريمتها لا تغتفر لأنها فعلت.

«فما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات»

تخطو الدراما خطوة كبيرة متوترة.

وسيظل «الباب المفتوح» حلمًا من أحلام السيدة المميزة. ولذا، فإن المناضلة التى كانت عضواً بمجلس السلام العالمى، والمجلس الأعلى للآداب والفنون، قدمت للحياة الإبداعية روايتها الأولى «الباب المفتوح»، التى عرضتها شاشة السينما بعد ذلك فى فيلم قام ببطولته صالح سليم وفاتن حمامة. كما قدمت بعضا من سيرتها الذاتية فى «حملة تفتيش ـ أوراق شخصية»، وأعمالها القصصية «الرجل الذى عرف تهمته»و «بيع وشرا»، ومسرحية «صاحب البيت». وكتابها النقدى «نجيب محفوظ : الصورة والمثال»:

«نال القهر من أسرة، فتآكل طموح أفرادها فى سعيهم إلى الحرية. ويكتشفون أن هشيم الزجاج الذى كانوا يسيرون عليه تنخس أسنته غلاف الروح . يقوم السرد فى مجموعة لطيفة الزيات بدور العين الأخرى التى تتبين فى جرأة لون القيود، فهى تمزج ما بين الواقعى والفانتازى، الجليل والتافه، التجريبى والتجريدى، التهكم والجدية. تجربة فنية تسخر من أوضاع لا تحتمل السخرية. وترسى قدرة الإنسان بغير حدّ على اجتياز ذلة الأزمة بانفجار اليقين».

هكذا تحدث الناشر عن مجموعة «الرجل الذى عرف تهمته». ولكن هل هناك يقين، حقًا، لامرأة يسارية مبدعة؟

المرأة التى عانت شكين كبيرين خلفا صمتين بليغين الصمت الأول كان من ١٩٥٣ وحتى ١٩٦٥ ، أى سنوات زواجها الثانى من ناقد المعادل الموضوعى: رشاد رشدى. والصمت الثانى من ١٩٧٤ حتى ١٩٨٢. لم يخرجها من صمتها الأول إلا إنجازها للدكتوراه (١٩٥٧) وإتمام روايتها «الباب المفتوح» (١٩٦٠). ولم يخرجها من صمتها الثانى إلا رئاستها للجنة الدفاع عن الثقافة القومية، التى تكونت بعد زيارة السادات

لاسرائيل بقليل. السادات الذى توج مسيرته بهجمة سبتمبر الشهيرة، التى كانت الصبية إحدى سجيناتها، والتى توجت هى الأخرى برصاصات الاسلامبولى منهية حياة «صاحب قرار الحرب والسلام» كما تسميه أدبيات الاستخذاء.

تصل دراما بنت دمياط إلى إحدى ذراها.

«المرأة التى عرفت تهمتها» فتشت فى عمق الذات، وقارنت بين سيدتين كانتهما، وببساطة الكبار الملهَمينَ أعلنت لنا، نحن الذين نتقنع كل يوم بقناع:

«كانت المرأة فى بداية زيجتها الثانية تختط طريقًا غير الذى اختطته امرأة سجن الحضرة. وتسعى إلى خلاص غير خلاصها، وتتغنى بحب غير حبها.. وأعرف الآن أن امرأة سجن الحضرة التى كانتها كانت موجودة معها أثناء زيجتها الثانية بشكل أو بآخر».

* * *

التاريخ: يوليو ١٩٤٩

يتم الإفراج عن المناضلة التى شهدت عمليات «بيع وشرا» عديدة: فى الحياة،فى المبادئ، فى الجسد، فى الروح. كان الحكم مشفوعًا بإيقاف التنفيذ بتهمة الانضمام مع آخرين إلى تنظيم شيوعى يسعى لقلب نظام الحكم. وانتهت فى أعقاب هذا الإفراج من إنجاز كتاب بعنوان «سجن النساء». وهو يحكى تجربتها فى الحبس الانفرادى، التى دامت شهوراً على ذمة التحقيق فى سجن الحضرة بالإسكندرية، كما يعرض لنماذج من السجينات العاديات اللواتى التقت بهن فى هذه الفترة. تقول لطيفة الزيات متساءلة: «الكتاب مرقم ومبوب، معد للنشر، ولم ينشر لا فى حينه ولا بعد هذا الحين. أتساءل: لماذا لم ينشر؟». ولعل القارئ الذى يطلع على الفصل الأخير من هذا الكتاب، المسمى «صديقاتى» (المنشور فى حملة تفتيش» يدرك لماذا لم ينشر هذا الكتاب حتى الآن. وهو الفصل الذى يختتم بهذه الأغنية: «فى يوم من أيام الحياة سيزهر الربيع من جديد/ فى أرض حرة حرة/ فيها نحيا من جديد/ فيها نحب ونحب من جديد». وربما تلتقط إحدى دور النشر الوطنية تساؤل الكاتبة، لتقدم «سجن النساء» للقراء.

تواصل دراما الفتاة تفجرها.

هنا لابد أن نستوثق أن سكرتيرة اللجنة العليا للعمال والطلبة فى ١٩٤٦ لم تكن تكف عن التأمل العميق فى ذاتها العميقة، لنقدها وتشريحها وسبر أغوارها الدفينة. وحسبنا أن نقرأ «كروكى» مخطوطا لمشروع رواية راودتها عام ١٩٦٣، ولم تتم، لكى ندرك كم كانت السيدة اليقظة تديم التحديق فى وعيها الداخلى:

القصة قصة فرد فى انحدار. مزدهر فى البداية ومحبوس فى قفص فى النهاية. مزدهر من حيث هو ذاته. مفتوح القلب، معطاء، حساس، متفتح على ما هو خارج عنه، ملئ بفرحة الحياة، ومتمتع بكل لحظة من لحظاتها. كريم، متفهم، متسامح، لا تقليدى، ذو عقيدة، يؤمن بشئ ما أكبر وأهم من وجوده الفردى، ويحظى بالقدرة على أن يحب ويُحب. والنقطة الرئيسية من جديد أننا لا نتوصل إلى ذواتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية فى شئ ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة».

هل كانت تصف خطوط الشخصية الروائية المزمعة، أم كانت تصف ذاتها فى تلك السنوات الكئيبة؟

* * *

الصبية فى السبعين، لطيفة الزيات، بمواقفها وإبداعها ومذكراتها، واحدة من رائدات الكتابة النسائية فى مصر والعالم العربى، وهى التى كتبت دراسة «صورة المرأة فى القصص والرواية العربية». ولهذا: طبيعى أن تعتبرها الكاتبات المصريات الأم الروحية لهن. يقدمن لها إنتاجهن لتمنحه مقدمة جميلة فى كتاب بعنوان «كل هذا الصوت الجميل».

الصبية فى السبعين. رمز من رموز العمل الوطنى المصرى من زاوية. ورمز من رموز «المثقف العضوى» الذى تحدث عنه جرامشى من زاوية ثانية. ورمز من رموز الأدب الملتزم بقضايا إنسانه وبلده (بدون تقرير فج) من زاوية ثالثة.

ثلاث زوايا لمثلث مشتعل جعلت مركز البحوث العربية (الذى يديره حلمى شعراوى) يقيم منذ شهور قليلة ندوة كبيرة باسم الصبية تحت عنوان «لطيفة الزيات: الأدب والوطن»، شارك فيها رهط من كبار نقاد مصر والعرب. وقد حفلت الندوة - على مدار ثلاثة أيام - ببحوث متنوعة حول أدب السيدة المتميزة خاصة، وعلاقة الأدب بأزمة مجتمعه عامة. ومنذ أسابيع قليلة صدرت هذه البحوث فى كتاب قيم عن المركز (مع مؤسسة «نور» الثقافية) بتحرير وإشراف أمينة رشيد وسيد البحراوى. وقد واكب

صدوره حصولها على جائزة الدولة التقديرية، التى جاءتها متأخرة ربع قرن، كعادة هذه الجائزة المتلكئة!الصبية فى السبعين أبرز مستشارى مجلة «أدب ونقد». ولأنها الفتاة الفتية، فقد كانت دائمًا أسبق الحاضرين إلى اجتماعات مجلس التحرير والمستشارين. قدمت عنها المجلة ملفًا خاصًا، منذ ثلاث سنوات، كان من أهم مواده تلك الدراسة البديعة التى حللت فيها فريال غزول «حملة تفتيش» كنموذج لخطاب الاعترافات، شارحة أنماط السرد فيه، وصلته بالأنواع الأدبية، موضحة مستويات الدلالة فى نسقها البلاغى والشعورى.

هكذا تصل الدراما إلى «لحظة التنوير» الأخيرة. ذلك أن البنت ذات السنوات الثمانى التى كانت تشخص بالساعات تلو الساعات، صامتة لا تنبس، جالسة القرفصاء، أمام الشاعر محمد عبد المعطى الهمشرى (ابن الموت هو الآخر) بينما هو ساهم فى دنيا الشعر والخيال، أمام غرفته بسطح البيت الذى سكنته أسرة الصبية بشارع العباسى بالمنصورة، إنما كانت تنشد التوحد مع المطلق، حيث : «لم أكن أتأمل رجلاً جميلاً، ولا حتى إنسانًا جميلاً. كنت أتأمل الجمال فى إطلاقه والكمال فى إطلاقه. وفى لحظة فريدة يتناهى فيها التأمل إلى ضياعى، إلى فنائى، إلى موتى، أصل إلى التوحد مع الجمال على إطلاقه وإلى الكمال على إطلاقه. وأتحرر من أسر الجسد ونسبية الزمان والمكان».

هذه الطفلة عينها، على الرغم من أنها صاحبة «الشيخوخة» هى التى لبست اللون الأسود، منذ أن مات شقيقها محمد عبد السلام الزيات (صاحب كتاب «السادات: الحقيقة والقناع») قبل عدة سنوات، ولم تخلعه يومًا واحداً، إلى أن لحقته حيث تحقق لها - ربما لأول ولآخر مرة - الاتحاد المطلق بالمطلق، والتحرر من «أسر الجسد ومن نسبية الزمان والمكان».

التاريخ: الأربعاء ١١ سبتمبر ١٩٩٦.

لقد اكتملت الدراما لأستاذة الدراما.

وخلت الصالة.

* * *

«الملاح يعود إلى البيت،

إلى البيت يعود

من البحر الطويل الطويل يعود ».

هذا ما حدث بالضبط. عاد الملاح إلى البيت. رحلت لطيفة الزيات. وهى التى ذكرت هذه الأغنية يوم رحل شقيقها عبد الفتاح الزيات فى مارس ١٩٧٣ .

وإذا كانت عودة الملاح هى عودة بعد معاناة طويلة فى «البحر الطويل الطويل»، فإن عودة لطيفة الزيات هى عودة بعد مشوار خصب مع الحياة، استمر لمدة ثلاثة وسبعين عامًا من العمر الغنى العامر بشتى التعارضات والتحولات الجذرية، التى شكلت فى مجملها واحدة من أبرز الشخصيات المصرية المعاصرة.

سوف يلاحظ قارئ السيرة الذاتية القصيرة، التى كتبتها لطيفة الزيات تحت عنوان «حملة تفتيش: أوراق شخصية» أن فكرة «العودة إلى الرحم» هى هاجس أساسى من هواجس السيدة، ويتردد من فينة إلى فينة. وهو هاجس يرتبط عندها بهاجس أساسى آخر هو «هاجس الموت»، وكلاهما يرتبط بالحنين الدائم إلى التوحد بالمطلق:

«توصلت إلى التوحد مع المطلق فى مرحلتين مختلفتين من عمرى وفى مكانين يختلفان عن بعض اختلاف الليل والنهار: ميدان سان ماركس بڤينسيا لحظة غروب، وأنا أتوحد مع الجمال، وفى ظلمة بئر بيتنا القديم وأنا أتوحد مع الموت».

* * *

«لا يحق لفرد أيا كان، أن ييتم شعبًا».

كان هذا تعليق السيدة على التنحى المفاجئ لجمال عبد الناصر. وكانت السيدة قد شاركت مع شقيقها محمد عبد السلام الزيات (أمين عام مجلس الشعب حينذاك» ود. محمد الخفيف فى صياغة القرار الذى أصدره مجلس الشعب مطالبًا عبد الناصر بالعدول عن التنحى فى ٩ يونيو ١٩٦٧، بعنوان «نقول لا لجمال عبد الناصر». والشقيق الزيات هو واحد من سجناء هجمة سبتمبر ١٩٨١.

* * *

«انتهيت من قراءة رواية نجيب محفوظ «اللص والكلاب»، وأدركت أن القصة المصرية قد دخلت مرحلة جديدة من مراحل تطورها، وأن نجيب محفوظ قد تولى من جديد دور الريادة، وفتح من جديد الباب أمام كتاب القصة. وككاتبة تحاول كتابة القصة شعرت بمزيد من الامتنان والشعور بالجميل».

هذه هى كلماتها، فى كتابها القيم «نجيب محفوظ: الصورة والمثال»، الذى ختمته بعقد الصلة بين بعض روايات محفوظ ومنظور هيجل للدراما، ومتسائلة: هل نحن بصدد اللامحسوس وقد تحول إلى محسوس؟ وهل يتأتى لنا أخيراً أن ندرج الجبلاوى والرحيمى وأمثالهم من الشخوص الغريبة فى عالم نجيب محفوظ فى إطارها الفلسفى الهيجلى؟».

كانت دراسات لطيفة الزيات عن روايات نجيب محفوظ، من أشهر الدراسات التى شهدتها الحياة النقدية عن أعمال محفوظ، طوال فترات نشرها متفرقة قبل أن تجمع مؤخراً فى كتاب مستقل. ولذا فإن الكثيرين من النقاد متابعى الحياة النقدية العربية يضمون دراسات الناقدة إلى دراسات أحمد عباس صالح ومحمود أمين العالم وابراهيم فتحى وشكرى عياد باعتبارها أهم النظريات النقدية التى قيمت عمل الروائى الأبرز.

وقد أكدت الناقدة د. سيزا قاسم هذه الطبيعة الريادية لدراسات لطيفة الزيات، فى شهادتها عن بنت دمياط المتفردة، ضمن كتاب «لطيفة الزيات: الأدب والوطن». ذكرت الشاهدة أنها انكبت على دراسات لطيفة الزيات حول محفوظ عندما كانت تعد رسالة عن تحليل بنائى مقارن لثلاثية محفوظ، وأنها اكتشفت من الوهلة الأولى تميز كتاباتها بين الكم الهائل من الكتابات المتاحة عن نجيب محفوظ. وتؤكد د. سيزا قاسم أنه رغم كثرة تنقلها بين ما كتُب عن محفوظ، فإن كتابات الزيات «كانت أكثر إلهامًا من غيرها». وتتساءل د.قاسم بلطف: لماذا أحببت كتابات لطيفة الزيات، وكيف استطعت ـ وأنا أحاول أن استكنه البنيات الشكلية التى تتحكم فى تشكيل ثلاثية محفوظ ـ أن استلهم كتابات ناقدة تقف على الطرف النقيض من منهجى؟

وبنفسها تجيب د. سيزا قاسم على سؤالها، مشيرة إلى مرونة لطيفة الزيات وتفتحها على كل المذاهب والاتجاهات الأدبية. وأنها ـ قاسم ـ رأت فى هذا التفتح فضيلة تحمد لها، وقد تكون «أحد روافد إعجابى بكتاباتها لما تضفيه عليها من غنى وتنوع وتركيب متضافر بل ومتعارض. ولذلك وجدت فيها ناقدة فريدة».

«الملاح يعود إلى البيت

إلى البيت يعود

من البحر الطويل الطويل يعود»

لهذا، كان من الضرورى أن يشير د. فيصل دراج إلى أن «حملة تفتيش نص نموذجى عن مأساة المثقف النبيل الذى يبدأ مع المجموع كى يحرره، وينتهى وحيداً، بعد

أن يكتشف أنه لم يكن حراً ، حين كان يقود المجموع إلى الحرية. يتحرر وقد اقترب من الستين، ويبحث وهو فى الستين، عن مجموع جديد يقاتل معه من أجل الحرية. ويعود مكر التاريخ من جديد: لأن المجموع قد تغير، والظروف قد تغيرت، وذلك الوهج الجميل الذى كان لم يعد كما كان تماماً. شئ يذكّر بمأساة الوعى ولوعة النزاهة».

والذى لاريب فيه أن التأثر الذى تحدثت عنه د. سيزا قاسم قد لمس أيضاً الأجيال الجديدة من الكاتبين والكاتبات. ففى الكتاب نفسه «لطيفة الزيات: الأدب والوطن» تقدم الكاتبة الشابة هالة البدرى شهادتها حول السيدة الرائدة مشيرة إلى أن اسم لطيفة الزيات كان يتردد حولها فى طفولتها باعتبارها أحد رموز التحرر الوطنى. وظلت الكاتبة الكبيرة فى مخيلة الكاتبة الصغيرة مجرد اسم حتى عرض لها فيلم «الباب المفتوح». ساعتها «دارت مناقشات فى بيتنا حول جرأة المعانى المطروحة من خلاله. وأعاد الكبار من حولى مناقشة الرواية، وتوقفوا عند جرأة الحوار. فقد جاء فيه بين البطلة وابنة خالتها ما معناه أن جسد المرأة يجف نتيجة للهزيمة فى العلاقة مع الرجل».

وتوضح هالة البدرى أنها عندما قرأت «الباب المفتوح» فيما بعد، عرفت شيئاً آخر، هو أن صاحبة الرواية هى« أول كاتبة تقدم رواية تقف على قدم المساواة مع ما يقدمه الكتاب العرب». رواية لا تشلها هموم الأنثى بالمعنى المتعارف عليه، أو يسامحها الرجال عليها متجاوزين عن مستواها الفنى، بسبب أن كاتبتها امرأة مازالت تحبو، كما فعلوا مع الكثيرات.

«فورد مادوكس فورد والحداثة» أحد كتب لطيفة الزيات الأخيرة. قدمت فيه ترجمة وتعليقات ضافية موسعة للكاتب الانجليزى المنحدر من أصل ألمانى، صاحب رواية «العسكرى الطيب» والراحل عام ١٩٣٩ .

يقوم أبرز بحوث الكتاب على النظر إلى فورد كرائد من رواد «المفارقة» بمعناها الحديث كعنصر بناء فى العمل الفنى. وهو فى ذلك سابق لكل من إليوت وريتشاردز الشهيرين.

أما المفارقة المرة ـ المتكررة ـ فى حياة لطيفة الزيات نفسها ، فلم يلتفت إليها أحد:

خروج المناضلة الشابة من سجن الحضرة أواخر ١٩٤٩، ودخولها إلى سجن الزواج الثانى (من رشاد رشدى) الذى انتهى عام١٩٦٥، وهو الأمر الذى اقتضاها اعترافا

شجاعا فى «أوراق شخصية»، حيث الإقرار «بأن بوابة سجن الحضرة أدت إلى بوابة الزواج الثانى، يعنى أن المرأة الشابة قد انهزمت فى نقطة من نقاط تطورها».

غرائب سبتمبر العجيب معها: فيه يرحل ناصر ١٩٧٠، وفيه تسجن هى فى هجمة سبتمبر الساداتية ١٩٨١، وفيه تموت ١٩٩٦ . وفيه حصولها على جائزة الدولة التقديرية قبل أسابيع فقط من رحيلها. هكذا تظل جائزة الدولة التقديرية تنتظر الناس حتى يشرفوا على الموت، ثم تذهب إليهم قبل أن يلفظوا الأنفاس الأخيرة بلحظة واحدة.

التجليات العديدة لحضور يوم ١٦ أكتوبر١٩٧٣ فى الذاكرة: فهو اليوم الذى شيعت فيه جنازة طه حسين، حيث «شعرت أنى أشيع عصراً لارجلاً، عصر العلمانيين الذين جرءوا على مساءلة كل شئ، عصر المفكرين الذين عاشوا ما يقولون وأملوا إرادة الانسان حرة، على إرادة كل ألوان القهر». وهو يوم إعلان السادات استعداد مصر لقبول وقف إطلاق النار، واستعداده هو للذهاب إلى آخر الدنيا من أجل السلام. وهو - أخيراً - اليوم نفسه الذى استشعرت فيه الكاتبة أنها تجاوزت أزمتها الطويلة السابقة.

إذن، «ما أبهج المرارة» كما قال شاعرنا الراحل على قنديل فى ختام قصيدته: القاهرة.

* * *

لكل ما سبق: وداعا للسيدة.

الناقدة التى أوضحت لنا - برغم انتمائها الفكرى اليسارى وربما بسببه - فى كتابها الصغير الهام «حول الفن»، أن الفن «لا ينفرد بتقديم المعرفة، ولا يستهدف حتى تقديمها. ومع ذلك فالمعرفة التى يقدمها لنا العمل الفنى عن الواقع الموضوعى معرفة فريدة تختلف عن غيرها من ألوان المعرفة. وهى معرفة أكثر دلالة وصدقا وعمقا وكمالاً».

كان هذا الاعتقاد الرحب أحد دروس المبدعة الناقدة، تهديه للمبدعين والنقاد الذين يضنون أنفسهم كثيرا بالبحث فى العمل الفنى عما ليس من وظيفته ولا من طبيعته، لعلهم يدركون.

الحدث: الطلاب يزحفون من جامعة القاهرة إلى كوبرى عباس. والبوليس يشق الكوبرى تحت أقدامهم نصفين.

الزمان: فبراير ١٩٤٦

«على شط النيل تجلس الفتاة التى وجدت الملاذ فى الكل، تستر العرى: عريها، عريهم، عرينا. تجلس ليلا وصباحا وضحى، حتى ينتهى الغواصون من مهمة انتشال الجثث. تلف بعلم مصر الأخضر جثة بعد جثة. تتسابق يداها وأيدى الاخرين. الكثير من الأيدى . والجثث ترتفع كالأعلام عالية على أيدى العاشقين. وشجرة العشق حية لا تموت. ولا «النحن» التى هى «أنا» و «نحن».

الاسم: الطيفة الزيات.

الأغنية:

«الملاح يعود إلى البيت

إلى البيت يعود

من البحر الطويل الطويل يعود».

(١٩٩٦)

محمود، وأمين، وكالم

إذا كنا نحتفل، هذا العام، ببلوغ محمود أمين العالم (١٩٢٢) عامه الخامس والسبعين، فإنما نحتفل فى حقيقة الأمر بثلاثة أرباع القرن من الحضور الحى والبصيرة النابضة.

وليس محمود أمين العالم شخصية أساسية من شخصيات فكرنا العربى الحديث فحسب، بل هو - فى رأيى - شخصية من شخصيات تاريخنا الحديث.

إن التجربة الطويلة، العميقة، المتنوعة للعالم تجعل احتفاءنا به احتفاء بأنفسنا، وبما يمكن أن نقدمه نحن المصريين، من خلال أمثاله، إلى حياة مصر وتقدمها، بل وإلى حياة البشرية وتقدمها.

ولأنى لست مفكراً ولا فيلسوفًا ولا ناقداً، فضلاً عن أننى أعلم أن المفكرين والفلاسفة والنقاد سوف يقومون بدورهم - فى احتفائنا به - بإضاءة الجوانب التى يختصون بها من (لوحة) الرجل العديدة، فقد اخترت أن أقدم شهادة شخصية عن علاقتى - كشاعر - بالرجل، كمفكر وناقد ورفيق كبير، عارضًا مشاهد ولقطات دالة وحميمة، ربما لن تقل فائدة عن الدراسات الفكرية العميقة فى تجديد اكتشافنا لهذا الكيان البشرى المتوهج.

* * *

بدأت علاقتى، بشكل شخصى، بمحمود أمين العالم منذ أواسط الثمانينات، لكن العلاقة غير المباشرة تسبق ذلك بسنوات.

كان ذلك فى أواسط السبعينات، حينما كان وعينا قد راح ينتقل من صباه الأول إلى قدر من ا لنضج. كنا قد كونّا رأيًا فى العالم، مؤداه أن الرجل واحد من هؤلاء النقاد الذين برزوا فى مرحلة الخمسينات والستينات، منادين بالعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع الاجتماعى. وقد تبلورت هذه المناداة بصورتها الواضحة فى كتابه المشترك مع د. عبد العظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» (الذى صدر عام ١٩٥٥)،

وهو الكتاب الذى كانا يساجلان فيه كلا من طه حسين وعباس العقاد، ويقدمان فيه رؤاهما الفكرية والنقدية المواجهة للتيارات التى كانت تسعى إلى عزل الأدب عن الحياة.

هكذا ترسخ لدينا - نحن شباب الأدب الصاعدين - الاعتقاد، فى تلك الفترة، بأن محمود أمين العالم يدعو إلى «الواقعية الاشتراكية» فى صورتها الميكانيكية الجامدة. وهى الصورة التى تحتم وجود «البطل الإيجابى» فى الأدب، أى البطل الذى يشارك فى صنع الحياة وتقدم المجتمع. وهو بطل لاييأس أو ينهزم، وإذا يئس أو انهزم فإن يأسه أو هزيمته ليسا سوى لحظة مؤقتة لا بد أن يعقبها الانتصار والبشرى.

ولقد تبدت هذه «الواقعية الاشتراكية» فى نماذج نقدية تطالب القصائد بالحديث عن العمال والفلاحين، وبالدفاع عن الجائعين والمظلومين والفقراء، وبأن تنتهى القصائد أو الروايات نهاية سعيدة مبشرة بشروق الشمس من جنح الظلام وانبلاج الفجر من عتمات القهر والجوع والاستغلال وفائض القيمة. وفوق ذلك فإن هذه النماذج النقدية الصارمة كانت تدين احتواء الأعمال الأدبية على التشاؤم أو الانخذال أو الاستغراق فى «أوجاع الذات» بعيداً عن «أوجاع الناس والوطن».

فى تلك الأثناء - أواسط السبعينات وأواخرها - لم يكن العالم موجوداً فى مصر. كان قد رحل إلى باريس بعد أن ضيق السادات الخناق على المثقفين المصريين الوطنيين والتقدميين، وهو التضييق الذى بلغ إحدى ذراه بمذبحة لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكى العربى الشهيرة عام ١٩٧٣ . هذه المذبحة التى نقل فيها أكثر من مائة مثقف وكاتب وصحفى من مواقعهم الثقافية والصحفية والسياسية إلى مؤسسات الأحذية والنقل والأدوية!

لم يكن العالم موجوداً فى مصر، ومع ذلك فقد كوّنا رأيا فيه، بحماس الشباب من الفنانين والشعراء، الطامحين إلى تجاوز الإطار الحديدى الذى تقدمه الواقعية الاشتراكية فى صورتها الضيقة، التى ساقها لنا، أو سوّقها، بعض النقاد والسياسيين التقدميين!

حينذاك، كنا قد قرأنا «واقعية بلاضفاف» و «ماركسية القرن العشرين» لروجيه جارودى (المفكر الفرنسى، الماركسى آنذاك)، وعرفنا أن الواقعية يمكن أن يتسع مفهومها حتى تضم أعمال بيكاسو وكافكا وچان چينيه وألبير كامى وغيرهم ممن لم

يكن أحدهم يدخل ضمن القفص الذى تقدمه «الصيغة الحديدية» السارية بين معظم مثقفى اليسار فى الخمسينات والستينات.

وزاد من تصلب ذلك الرأى الذى كوناه عن العالم أننا كنا سمعنا عن كتاب بعنوان «أغانى الزاحفين» صدر بعد ١٩٥٦، وهو منتخب شعرى لمجموعة من الشعراء «المناضلين»، الذين أترعوا قصائدهم بوعيد الاستعمار البغيض الذى بشروه بالويل والثبور على أيدى الشعوب الحرة الثائرة، وأترعوه بوعد الشعوب بالنهضة ورحيل الظلام واندحار المعتدين.

واستقرت فى أذهاننا شائعة تؤكد أن هذا الديوان كان من تقديم محمود أمين العالم.

كما تناهى إلى أسماعنا - فى ذلك الوقت - أن العالم كتب مقالاً حاداً فى اتهام صلاح عبد الصبور بالحزن، والانعزال عن آلام الواقع وآهات المطحونين، بل إنه اتهمه بتجاهل الإنجازات الاجتماعية والسياسية الثورية التى تحققها ثورة يوليو، مطالبًا إياه بإبراز دور الجمعيات التعاونية والزراعية، وبإبراز بناء السد العالى والتأميمات الاشتراكية، وغيرها من تحولات ظاهرة.

فى نفس الوقت، فى السنوات الأخيرة من السبعينات، نوَّه العالم، أكثر من مرة، بمجلات «الماستر» التى كان جيلنا قد اتخذها وسيلة من وسائل كسر الطوق، ووصف هذه المجلات بأنها «ثورة الفقراء» وأنها «ثقافة بديلة» و«ظاهرة من ظواهر المقاومة الشعبية الثقافية المصرية ضد ظلام نظام السادات».

أحببت الرجل، بالرغم من الاعتقاد المسبق لدىّ بأنه من دعاة مطابقة الشعر للواقع مطابقة حرفية. وفى عام ١٩٨٠ حدث أن غامرت - أنا وصديقى الشاعر جمال القصاص - بالسفر إلى النمسا، أملاً فى الوصول إلى باريس: الحلم الجميل. وفى ڤيينا تعقد الأمر، حتى اضطررنا إلى أن نستعين - تليفونيًا وتلغرافيًا - بمحمود أمين العالم فى باريس، طالبين منه أن يرسل إلينا دعوتين لزيارة فرنسا، لتسهيل حصولنا على تأشيرة إلى باريس من السفارة المصرية بڤيينا. ولم يتوان الرجل. ولكن حينما وصلتنا الدعوتان (فى القاهرة، بعد انتهاء شهرنا المحدد فى ڤيينا) كنت قد غيرت وجهتى، وقررت السفر إلى بيروت. وسافر بالفعل جمال القصاص إلى باريس، وقد عاونه العالم هناك معاونات عديدة.

بعد عودتى من بيروت بعامين تقريبًا ـ أى فى عام ١٩٨٥ ـ كتبت مقالاً، لا أذكر موضوعه أو موضعه الآن، ما أذكره فقط هو أننى تسرعت فيه وكتبت ما معناه أن محمود أمين العالم هاجم صلاح عبد الصبور فى الستينات بسبب «أنه حزين»، وطالبه بأن يكتب عن الجمعيات الزراعية وعن بناء السد العالى والتأميمات!

كان العالم قد عاد إلى مصر عام ١٩٨٥ تقريبًا، مستأنفا دوره الريادى فى قيادة الثقافة المصرية المعاصرة. وكنا قد بدأنا نتقارب تقارب الآباء والأبناء. أعطيته ديوانى «الأبيض المتوسط»، وبدأنا نلتقى به لقاءات شبه منتظمه ـ أنا وحسن طلب ـ نقرأ عليه آخر القصائد، ونستمع إلى تعليقاته وتوجيهاته وانطباعاته القيمة.

بغتة، فوجئ الرجل بالرأى الذى تسرعت فى إلصاقه به، فكتب فى «الأهالى» مقالاً يأسف فيه ـ وهو متألم بحق ـ على أن يتسرع شاب مجتهد مثلى (فى رأيه طبعًا) فى إلصاق هذه التهم الجزافية به. وطالبنى بتدقيق مصادرى فى نقل الآراء عن الآخرين. بل إنه طالبنى بأن أبرز المصدر المحدد الذى أخذت عنه قوله أن على عبد الصبور أن يكتب عن الجمعيات التعاونية والتأميم والسد. وأشار إلى مقال له كتبه فى «المصور» حوالى عام ١٩٦٦ يتعرض فيه لشعر صلاح عبد الصبور، ولم يفعل فيه سوى أنه عرض لنزعة الحزن المفرطة عند عبد الصبور، التى تصل أحيانًا إلى نوع من الحزن التجريدى أو الوجودى وهو ما يقارب حدود اليأس أو الإحباط.

أحسست بالحرج والخجل الشديدين، لأنه لم يكن لدىّ مصدر موثوق به فى هذا الشأن. فلم يقل العالم هذا الكلام ـ حرفيا ـ فى أى مكان.

صحيح أنه رائد من رواد الرؤية الاجتماعية والسياسية فى تقدير الفن، ولكن نصّ مثل هذا الرأى لم يقله تحديداً.

وهكذا صرت أتحين فرصةً ملائمةً لكى أعتذر له، أو أستدرك هذا التسرع المعيب. وجاءت هذه الفرصة، حينما قررت مجلة «أدب ونقد» (التى عملت بها فيما بعد) أن تجرى حوارا مع محمود أمين العالم، بمناسبة عودته إلى أرض مصر، بعد غياب. اضطلعت أنا بإجراء الحوار، ونشر بالفعل فى عام ١٩٨٦ . وقد عمدت إلى تصدير الحوار بسطور ضرورية تقول:

«حينما كلفتنى «أدب ونقد» بإجراء حوار حول النقد والأدب مع الأستاذ محمود أمين العالم لقى هذا التكليف هوىً فى نفسى، لأسباب عديدة:

منها أن الأستاذ العالم قيمة فكرية مصرية وعربية كبيرة، يصبح الحوار معها مناسبةً لإثراء عقل وروح إمكانية شابة مثلى.

ومنها أن الأستاذ العالم لم يتفق له، منذ عودته إلى مصر، أن قدم رؤاه الأخيرة فى النقد والأدب بشكل متكامل مكتوب ومقروء - إذا استثنينا مقدمته الهامة لكتابه «ثلاثية الرفض والهزيمة» - يتجاوز مساهماته فى الندوات الأدبية بالتعليق النقدى. وخاصة أن أغلب ما كتبه الأستاذ العالم من نظرات نقدية وجمالية - فى فترة غيابه - كان ينشر فى مجلات ومنابر بعضها لا يدخل مصر، وبعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل، حتى أصبحت الحاجة ماسةً، فى السنوات الأخيرة هذه، إلى الإصغاء إلى حديث واف من عقل الرجل.

ومنها أن الأستاذ العالم من أكثر المتحمسين الصادقين لتجربة الأدب الشاب الجديد فى مصر، والراغبين فى التعرف الحار عليها والاقتراب الحميم منها. ومن هنا فإن الحوار معه يصبح تطلباً ضرورياً لجيل المبدعين والشعراء الجدد.

على أن السبب الأخص - بعد كل ذلك - هو أننى وجدت فى إجراء هذا الحوار فرصة أهديت لى لإصلاح ما أفسده «طول لسانى» من قبل مع الأستاذ العالم، حينما «قولته» نصا لم يقله بالضبط، فى مجال الحديث عن بروز الاتجاه «الايديولوچى» فى النقد المصرى بالخمسينات والستينات، وذلك فى حوار مجلة «الكرمل» مع الشعراء المصريين الجدد.

وعلى الرغم من أن جوهر فكرتى فى ذلك الموضع كان - إلى حدٍّ ما - صحيحًا، فإن صياغتها الحادة، التى نسبت إليه مقولة محددة (أوضح هو فى مقال «بالأهالى» أنه لم يقلها بنصها تحديداً) كانت على الأقل ضربًا من مجافاة اللياقة فى التحاور مع آبائنا المفكرين.

ولهذا، سوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقة ووضوح، حتى نتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله، دون تطاول عليه أو افتراء».

* * *

فى ذلك الحين، لم تكن الطبعة الثالثة من كتاب «فى الثقافة المصرية» (دار الثقافة الجديدة - ١٩٨٩) قد صدرت بعد. هذه الطبعة التى احتوت على مقدمة بالغة الحيوية والخطورة، أوضح فيها العالم (ود.عبد العظم أنيس) أن «بعض الذين يتهمون

رؤيتنا الاجتماعية بهذا الاتهام الآلى الميكانيكى يصدرون عن موقفين: موقف يرى فى الأدب قيمة قائمة بذاتها منبتة ومنفصلة عن الحياة، هى ثمرة إبداع الأديب وحده، ولهذا لا يجوز أن نفتش فيها عن دلالة غير دلالتها الجمالية الخاصة. وهو ما ننكره تماما. وموقف آخر يرفض الدلالة الإجتماعية للأدب، ويقول بالدلالة الإنسانية أو الكونية العامة. وفى تقديرنا أن كل دلالة إنسانية أو كونية عامة تتضمن دلالة اجتماعية بمستوى أو آخر، دون أن يتعارض هذا أو يطمس دلالتها الإنسانية أو الكونية».

ثم يوضح الرجل أن هناك نقداً آخر للكتاب تلخَّص فى أنه اهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبى، ولم يهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للشكل أو الصياغة. «وهذا نقد صحيح بغير شك، وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه، وخاصة للعلاقة العضوية الحميمية بينهما».

على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخى للأشكال الأدبية - يؤكد العالم - دراسة مستحدثة، ولا نختلف معها من حيث المبدأ، بل نعدّها امتداداً لما قلنا به، ومجالاً ينبغى معالجته.

* * *

زاد من حرجى، خلال تلك الأثناء، أن محمود أمين العالم حينما عاد إلى بلده بعد ما يزيد عن عشر سنوات، عاد بتحولات فكرية ونقدية باهرة:

(أ)

أول هذه التحولات أنه كف تقريبًا عن كتابة الشعر أو كاد. والمعروف أن العالم مارس كتابة الشعر زمنًا من حياته، حتى أنه أصدر ديوانين معروفين: الأول هو «كتابة على جدران زنزانة»، والثانى هو «أغنية الإنسان».

وواضح أن العالم قد أدرك أنه فى هذا الشعر - الذى يسير فيه على منوال حركة الشعر الحر احتذاء - لن يضيف جديداً ملحوظًا ولن يبتكر طريقًا منفرداً، وإنما سيظل يكرر أساليب الشعر الحر المعتادة. لقد أبى أن يستمر بدون أن يجدد أو يبتكر، وهو المجدِّد المبتكر المتحرك المتقلّق فى الفكر والسياسة والحياة، فاتخذ قراره بالتركيز فى الفكر والنقد حتى يراكم إضافاته الكبيرة.

وقد اعترف العالم فى حوارنا معه (د. أمينة رشيد وفريدة النقاش وأنا) بمجلة «أدب ونقد» - بمناسبة عيد ميلاده السبعين (١٩٩٢) - أنه ممزق بين ثلاثة أشياء: الشعر، والفلسفة، والعمل السياسي: بدأت شاعراً،وتوقع منى الكثيرون أن أكون الشاعر. صلاح عبد الصبور كان يتمنى أن أستمر. كنت أعيش شعراً، وآكل شعراً، وأشرب شعراً، وأفكر وأحب شعراً. ومازال الشعر فى حياتى. وكثيرا ما رغبت أن أكون شاعراً فحسب. وفى بعض الأحيان أجد فى الفكر كل شئ، لذا مات الشعر عندى، وآخر ما كتبت كان فى السبعينات.

وأذكر فى هذا الصدد، أثناء إعدادنا ذلك الملف عن العالم بمناسبة بلوغه السبعين أنه أعطانى - ضمن مواد الملف - قصيدتين شعريتين له لكى نضعهما فى الملف. وبلغ من رقته وتواضعه أن طلب منى أن أنظر فيهما بنفسى، وأن أرى فيهما رأيا، مفوضًا الأمر لى فى نشرهما أو نشر إحداهما أو رفض الاثنتين معا. (قال لى بالحرف: أنت الشاعر، فاختر منهما ما تشاء، أو اصرف النظر عنهما كلتيهما إذا كانتا فى رأيك غير صالحتين، وافعل هذا بدون حرج.)

وقد نشرنا بالفعل إحدى القصيدتين.

(ب)

ثانى هذه التحولات تحول فكرى، ويتجسد فى محاولة توسيع الإطار الثابت الجامد للماركسية. ذلك الإطار الذى كان سائداً عند معظم المفكرين الماركسيين فى الخمسينات والستينات، والذى كان العالم نفسه يحسب واحداً من المساهمين فى إنشائه ووجوده.

ففضلاً عن روحه الحيوية وعقله المتحرك من الأصل، فإن الرجل قد احتك فى فرنسا بالتيارات الفكرية والفلسفية الجديدة المتلاطمة. وقد ساهم ذلك فى مراجعة العديد من الحتميات التى لم تكن تهتز والفرضيات التى لم يكن يأتيها الباطل.

ولا عجب، فقد كانت فرنسا فى ذلك الحين من السبعينات والثمانينات تضطرم بفكر ما بعد الماركسية من نظريات البنيوية والتفكيكية والألسنية وغيرها من نظريات وأنساق ورؤى.

وليس معنى ذلك أن الرجل قد ترك أو هجر منطلقاته الأولى الأساسية، فقد أوضح فى المقدمة الجديدة لكتاب «فى الثقافة المصرية» اعتراضه على تسمية منهجه السابق

بمجرد المنهج الاجتماعى، مشيراً إلى «أننا نختلف مع من يسمى هذه الرؤية النقدية بالرؤية الاجتماعية، لأنها ليست مقصورة على الجانب الاجتماعى للعمل الأدبى وحده، وإنما هى تشمل مجمل بنيته التعبيرية الجمالية فى سياقها التاريخى، الأدبى والاجتماعى، وفاعليتها الموضوعية».

وقد جعل ذلك العالم يؤكد على أن النقد - مهما تحريت فيه الموضوعية - سيظل ذا طابع أيديولوچى وذاتى. ذلك أنه «لا يمكن أن يكون علمياً خالصا، بل سيبقى دائمًا فى النهاية، ورغم أدواته ومعاييره الموضوعية، تابعًا من الاختيار الأيديولوچى للناقد».

ولعل هذه الآفاق الرحبة الجديدة، التى شارفها العالم فى السنوات الأخيرة، هى ما عبر عنها فى أحد كتبه الحديثة «الفكر العربى بين الخصوصية والكونية» (١٩٩٦) بقوله الصريح تحت عنوان دال هو «الماركسية وسرير بروكست»:

«هل ما تزال الماركسية كما قال بها ماركس هى نفسها لم تتغير، وعلينا أن نرفع أعلامه وأعلامها؟». ويجيب العالم: إن الماركسية ماتزال - فى تقديرى - تحمل من التصورات النظرية والتوجهات المنهجية ما يجعلها مرجعية أساسية من مرجعيات الفكر الاشتراكى والنضال الاشتراكى».

على أن الرجل يضيف بأمانه بالغة:

«لاشك أن الماركسية فى عصرنا الراهن لابد أن تجدد مصادرها التى تستند إليها فى تجددها الفكرى والنضالى. فلا شك أنها سوف تستند فى مرجعيتها إلى الماركسية وإلى ما استندت إليه الماركسية من مرجعيات علمية وفكرية وموضوعية، ولكنها ينبغى أن تضيف إلى ذلك ما استجد منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم من تطورات علمية وتكنولوچية، وبخاصة ما يتحقق اليوم من ثورة كاملة فى مجالى علوم الاتصال والمعلوماتية فضلاً عن الخبرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية السلبية والإيجابية، وخاصة خبرة انهيار النموذج السوفيتى والمنظومة الاشتراكية وانهيار حركات التحرر الوطنى واحتدام الصراعات العرقية والقومية والدينية فى العالم، والأزمات التى يعانيها اليوم النظام العالمى، ومحاولات الهيمنة على العالم، إلى جانب بروز حركات اجتماعية جديدة فى العالم كحركات السلام والدفاع عن البيئة والجماعات المدنية والأهلية والمنظمات الدولية».

(ج)

ثالث هذه التحولات هو تحول نقدي. وهو مترتب على التحول السابق، الفكري، حيث أن ذلك الاتساع الجرئ في الرؤية الفلسفية والفكرية قد شمل بدوره طريقة النظر النقدية، تلك الطريقة التي تبلورت في الاهتمام بالأساليب والأشكال الفنية التي يعبر بها الفنان عن مضمونه أو موقفه الفكري والإنساني، مع عدم الاقتصار على العناية بالموقف الفكري لدى الفنان، وحده، كما كان الأمر من قبل.

وقد تجلى الاتساع المرن في مقدمة العالم للطبعة الثالثة من كتابه المشترك مع د.عبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية» بمناسبة أربعة وثلاثين عامًا على صدوره، حيث عبرت شجاعة القلب ونزاهة العقل عن نفسها في نصاعة نادرة، حينما نقد المفكر نفسه نقداً ذاتيًا، موضحًا التطورات الهامة التي طرأت على فكره وعلى منهجه النقدي: إذ زاد الاهتمام بجماليات العمل الفني، وعدم اعتبار هذه الجماليات مجرد شكل خارجي، ثم اعتماد المدارس النقدية الحديثة التي نشأت مؤخراً مثل البنيوية والألسنية والسيميوطيقية وغيرها، مشيراً إلى أن المرحلة التي كتبت فيها مقالات «في الثقافة المصرية» كانت خالية من بروز الأدوات النقدية الحديثة ومدارسها التحليلية الدقيقة، مما جعل أدوات الناقد المصري والعربي - آنذاك - ضعيفةً فقيرة.

في هذه المقدمة الهامة يؤكد العالم: «إننا مازلنا نرى أن الجوهر الفكري والمعرفي للكتاب ما يزال صحيحًا من الناحية النظرية العامة الخالصة. فما تغيرت وجهة نظرنا في العلاقة العضوية البنيوية الديناميكية بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الإبداعية الجمالية والدلالة المعرفية والموقفية».

ويضيف الرجل: إلا أننا نقر أننا في الكثير من تطبيقاتنا النقدية كانت العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الأدبي تغلب على العناية بالقيمة الجمالية.

ولن نفسر هذا فقط - أو بالأحرى نبرره - بأن هذا حدث في لحظات كانت تحتدم فيها المعارك الوطنية والاجتماعية، وإن كان هذا صحيحًا في بعض الأحيان. وإنما نفسره في الحقيقة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليات الإجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة، كشفًا موضوعيًا دقيقًا.

ولعل أثمن ما تعلمناه طوال هذه السنوات هو محاولة الخروج من الأحكام العامة سواءً فيما يتعلق بالدلالة المضمونية أو القيمة الجماليه، إلى تحديد آليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو أكثر دقة.

وفضلاً عن ذلك فقد تعلمنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبى برحابة صدر أكبر وبعمق أكبر مما أسعفتنا به ترسانتنا النقدية فى تلك السنوات، فى أيام الشباب، وفى ظروف المد الوطنى الديمقراطى.

هكذا تكلم الرجل.

والحق أن هذا هو ما حدث فى دراسات العالم النقدية فى العقد الأخير، كله.

(د)

رابع هذه التحولات، هو الاهتمام الجاد الذى أبداه العالم تجاه الكتابة الجديدة - شعراً وقصة ونصوصاً - وخصوصاً الشعر. وكان دائماً حينما يسمعنا - بخاصة حسن طلب وأنا - يقول إننى أمام ثورة كاملة، فى اللغة وفى المجازات وفى الموسيقى وفى الموضوعات، بل وفى الواقع نفسه.

وهنا، فإن العالم لم يقف عند حدود جغرافية تجربة الشعر الحر، التى ساهم فى تصعيدها وإظهارها، كما فعل نقاد كبار آخرون من أقرانه، حين ظلوا مربوطين إلى حدود ماعرفوه وسوغوه واستساغوه من تجديد الشعر الحر.

ولقد تجلت سعته هذه مؤخراً فى مبادراته بالكتابة والحديث عن شعراء وقصاصين وأدباء جدد من الأجيال الجديدة والشابة. ولعلى أذكر له - على سبيل المثال - مشاركته الهامة فى ندوات حول شعر محمد عفيفى مطر وحسن طلب، ثم كتابته دراسات نقدية ضافية حول شعر حسن طلب، ورفعت سلام وأحمد الشهاوى ونورا أمين وشعرى.

ولعل مقالته «محمد عفيفى مطر طليقاً» (أدب ونقد - سبتمبر ١٩٩٥) تدل دلالة أكيدة فى هذا الصدد، إذ يقول العالم: «لاشك أن الغموض صفة أساسية من صفات الشعر والفن عامة، لأن للأدب وللفن لغتهما الخاصة المختلفة عن لغة الحياة والواقع. ولكن تختلف مستويات الغموض ووجوهه وضرورته ووظيفته».

ويتساءل العالم: «ماسر هذا التذوق المبدئى لشعر عفيفى مطر رغم استغلاقه علينا؟» ويجيب برصده ملامح ما يسميه المرحلة الثانية فى شعر مطر:

١- سيادة التدوير الكامل فى بنية القصيدة.

٢- كثافة التعبير بالجمل الاسمية والتخفف من حروف الوصل.

٣- انعدام التتابع المنطقى الشكلى فى بنية الصور وفى الانتقال بين بعضها البعض.

٤ـ سيادة التعبير بالمفارقات والتناقضات والغرائبيات والتراكيب المجازية المستحدثة.

٥ـ التداخل الحميم بين العناصر المادية والمعنوية والنباتية والحيوانية والإنسانية والكونية عامة.

٦ـ التشكيل القصصي أو الحكائي لبنية أ غلب القصائد.

٧ـ سيادة المفردات ذات النسيج اللغوى الرصين الرفيع.

ويؤكد العالم أن هذا التعانق بين البنية التعبيرية الرصينة التى ترف بالعتاقة والمهابة والأصالة، وارتباطها بانطلاق تجاوزى مستقبلى، مع التدفق الإيقاعى السريع الحاد، وسيادة المناخ الكونى شبه السحرى، كل هذا فى تشابكه هو ما يحقق التذوق الفنى المبدئى بل الانبهار بالقصيدة المطرية.

ومع ذلك، فإن محمود أمين العالم ـ المفكر الصلب ـ لا يتخلى عن مواقعه بسهولة، فهو ينهى مقالته بسؤال «قد يغضب بعض أصحاب الحداثة» ـ كما يقول ـ السؤال هو: إذا كان شعر مطر فى المرحلة الأولى كان مشحونًا برؤية نقدية لمناخات وتطلعات ومواجع مرحلة الستينات ـ سواء قبل هزيمة ٦٧ أو ما بعدها ـ وكانت المرحلة الثانية ـ التى رصد بعض ملامحها توًا ـ من شعره تعبيراً عن موقف تأملى نقدى لمرحلة السبعينات والثمانينات، فهل نتوقع مرحلة جديدة فى شعر مطر تتواكب فنيا مع هذه المرحلة الجديدة التى نعيشها ؟ مرحلة التردي والمحنة والتبعية المعمقة الشاملة، والتى لم يكن مطر فيها شاهد عصر كمثقف مبدع فحسب، بل كان كذلك هو نفسه (وجسديًا) أحد ضحاياها المباشرين؟

والسؤال بالطبع ليس بريئًا كل البراءة، بل هو يحمل فى طياته: تحبيذا للمرحلة الأولى من شعر مطر، ومؤاخذة ضمنية للمرحلة الثانية التأملية عنده، ثم مطالبة للشاعر بأن يحتوى شعره الجديد على أمور بعينها يراها الناقد ضرورية حتى ينهض الشعر بدوره المرتقب.

***

ربما صار من الضرورى، الآن، أن أوضح أمراً أراه لازما فى هذا السياق الذى نحن بصدده: ذلك أنه فى تلك السنوات الأخيرة، لنقل السنوات العشر الأخيرة، وخاصة بعد عودتى من حصار بيروت، ثم عملى فى «أدب ونقد» (١٩٨٧) بجوار الناقدة والزميلة الكبيرة فريدة النقاش، المشابهة لمحمود أمين العالم فى كثير من وجوه الشبه، فيما

يتصل بالمسار والتحولات، أقول: فى تلك السنوات كنت أنا أيضًا - من جانبى - أجد نفسى متخففًا يومًا بعد يوم من غلو الاهتمام الجارف بالشكل والتشكيل وحدهما، وأحاول أن أقترح لنفسى ولزملائى من الشعراء الذين يسمونهم «جيل السبعينات» صيغة جديدة رحبة مؤداها:

ليس المضمون فى ذاته شيئًا شائنًا. ولابد لنا أن نجد أرضًا مشتركة نقدم بها رؤانا الجمالية والتشكيلية واللغوية الجديدة (التى لا شعر بدونها) من غير أن نبلغ الإبهام المطبق أو نغرق فى التفذلك الشكلى العقيم، أو ننعزل كل العزلة عن فهم الناس لنا وعن قضايا مجتمعنا الساخنة.

ولقد تفاعل العالم مع فكر الحداثة وما بعدها تفاعلاً ناضجًا، راشداً ورشيداً، وقدم فيها رؤى ثمينة ضابطة لإيقاع الفوضى الإبداعية (الفكرية والأدبية) التى نعيشها.

فى هذا الصدد، أوضح لنا أنه «برغم الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة، فهناك ما يمكن استخلاصة منها جميعًا فى ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسمًا مشتركًا عامًا، رغم هذه الاختلافات.

هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى - يقول العالم - مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس، أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تغييراً جذريًا عميقًا أو تغييراً جزئيًا، أو تغييرا نسبيًا، أو تغييراً مظهريًا برانيا. وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى، أو فى بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية والأخلاقية أو بنية الأذواق والرؤى الجمالية. وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعلائية أو إلى الأدواتية التكنولوچية النفعية.

ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع . فهوم التحديث بمستويات مختلفة، على أنهما يتداخلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازمًا حتميًا، فيشرط وجود أحدهما وجود الآخر.

إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته التغيير السياسى والاجتماعى والاقتصادى. (إبداع - نوفمبر ١٩٩٢).

* * *

هنا حدث انسجام حق:

هو ـ كناقد ـ اقترب منا كشعراء (مع الاحتفاظ بالمقامات والمراتب): بإعطاء الاعتناء اللائق للتشكيل الفنى والجمالى فى الأدب والشعر. وأنا ـ كشاعر ـ اقتربت منه: بإعطاء الاعتناء اللائق للتجربة الإنسانية الحارة، ولقضايا الإنسان، وتقليص النفور الأخلاقى من فكرة الموقف أو الدلالة أو المضمون، لمجرد أنها كذلك.

وهكذا بلغت العلاقة صفاءها النادر. وصرت أستفيد استفادة بالغة من كل لقاء به، ومن كل حوار معه، ومن كل كلمة يكتبها، بغض النظر عن بعض الاختلافات الصغيرة فى بعض الأمور الصغيرة.

* * *

اختلفت مع العالم مرتين:

الأولى: حينما أبدى رأيًا أمامى حول الشعر القديم، التقليدى العمودى. كان رأيه فى حينها ـ وربما مايزال ـ أن المسألة ليست مسألة أشكال، وإنما المهم هو الرؤية المصبوبة فى شكل ما. فبإمكان الشاعر التقليدى، إذا كان كبيراً مقتدراً، أن يضمِّن عموده التقليدى رؤية ثورية وتقدمية هائلة، ولن يعوقه الشكل ساعتها عن أداء هذه الرؤية الثورية. وضرب المثل، وقتها، بالشاعرين الكبيرين: محمد مهدى الجواهرى وعبد الله البردونى.

وكنت ـ ومازلت ـ مختلفًا مع هذا الرأى، بل وأحسبه يتنافى مع الإدراك الاجتماعى التاريخى الذى يتبناه العالم، ونتبناه معه. فقد اعتقدت، دائمًا، أن الأشكال الفنية (الفنية خاصةً، والأدبية منها بالذات) ليست مجرد آنية زخرفية مصمتة، مثل أكواب الزجاج الفارغة، لتضع فيها ما تشاء من سوائل مهما كان اختلاف السائل. وإنما الأشكال الأدبية هى صيغ تاريخية واجتماعية وحضارية تطرحها المراحل الاجتماعية للمجتمعات.

ومن ثم، فإن الشكل العمودى للشعر العربى القديم ليس مجرد اقتراح فرد أو اجتهاد شاعر لوحده، بقدر ما هو صوغٌ (على المستوى الرياضى الشكلى الصورى) لقيم المجتمع الإقطاعى التقليدى وفلسفة حضارته ورؤى حياته. وإذا كنا قد تجاوزنا هذا الطور الاجتماعى السياسى الحضارى، التقليدى، فقد كان من الضرورة الاجتماعية أن ينشأ شكل الشعر الحر مترافقًا مع دخول مجتمعاتنا طورها الحديث. وهو ما يعنى أن الشكل السابق (التقليدى) قد غدا ـ بمعنى من المعانى ـ خارج التاريخ!

أما بقاء بعض نماذج الشعر العمودي حية حتى الآن، فتفسيره أن انتقالتنا الاجتماعية الحضارية باتجاه المجتمع الحديث لم تكن مكتملة أو صافية، بل جاءت ملتبسة مشوّهة ومنقوصة ، مخلوطة، فلم ننتقل ـ شأن المجتمعات التى كانت انتقالتها صحية وصافية ـ إلى الطور الرأسمالي الصرف، بل صرنا إلى نظام يسميه المفكرون «شبه إقطاعي ـ شبه رأسمالي». وعليه، فمن الوارد أن تظل فى ثنايا مجتمعنا (الذى نصفه بصفة «الحديث» فى سماته الإجمالية العامة) بقايا متلكئة من التشكيلة الاجتماعية السابقة: فى الواقع وفى الشعر.

الثانية: حينما تناول حركة التجريب المعاصرة، آخذاً عليها اهتمامها «بالتجريب» التقنى على حساب «التجربة» الحية، وميلها إلى الإعمالات الذهنية والعقلية أكثر من ميلها إلى فوران الحياة المتوهجة، واستغراقها فى مضامين ثقافية متعالية على نهر الخبرة المعاشة. وقد ضرب العالم أمثلة لهذه المآخذ من شعر بعض شعراء الحداثة.

وكان رأيى أن تهمة الإعداد الذهنى المسبق يمكن أن تنطبق على الشعر العمودى وعلى الشعر الحر، بل وعلى كل فن وأدب. وأن «التجريب» الفنى هو لب «التجربة الإنسانية»، والشرط الوحيد هو الصدق. ذلك الصدق الذى قد لا نضمن توفره لمجرد أن الشاعر يعبر عن خبرة حية. وأن ناقدنا الكبير وضع عينيه على التجارب التى تثبت صحة مآخذه، غاضًا النظر عن المجرى الصحى لحركة الحداثة والتجريب، وهو مجرى متخلص من معظم المثالب التى ذكرها. بل إن العالم اختار من شعر الشعراء البعض الذى ينطبق عليه نقده، تاركا البعض الآخر من شعر نفس الشعراء، الذى لا ينطبق عليه النقد.

وكان رأيى أن الاصطناع والتزيد والافتعال مثالب موجودة فى كل حركة، وليست مقصورة على حركة الحداثة والتجريب. وعلى الناقد أن يضع يده على المتن الرئيسى السليم لا على الزوائد المريضة.

وعلى الرغم من هذه الاختلافات القليلة الصغيرة، فإن الحقيقة الكبرى فى محمود أمين العالم هى أنه رجل لا يكف عن التطور. ففى حديثه مع عبد الرحمن أبو عوف (فى كتاب: حوار مع هؤلاء ـ ١٩٩٠) يقر العالم بشجاعة فائقة أن المنهج المادى الجدلى فى الأدب يحتاج أكثر من ذى قبل أن يخرج من الأحكام العامة التى نجدها عند كثير من النقاد الذين يثبتون المنهج المادى الجدلى فى حدود التعميمات، وينبغى أن يخرجوا

من هذا التثبيت إلى القوانين الداخلية لحركة الإبداع فى هذا العمل أو غيره، دون أن يفضى بهم ذلك إلى السكونية الهيكلية فى بعض المدارس الوصفية أو الوضعية.

ويستكمل العالم اعترافه الجرئ مؤكدا أن ازدياد التمرس بقراءة الأدب وازدياد المعرفة ببعض التيارات النقدية فى أوربا جعلته يدرك العمل الأدبى أكثر من ذى قبل دون أن يتنكب نفس الطريق، وهو طريق كشف العلاقة الحية العضوية ما بين صياغة العمل ودلالته، «بحيث صارت عندى الآن القدرة على كشف الحركة الداخلية وقوانينها الخاصة».

هذا هو المعنى نفسه الذى قصده العالم حينما أوضح فى مقدمة كتابه عن صنع الله ابراهيم «ثلاثية الرفض والهزيمة» أن العناية بالجانب الاجتماعى فى الأدب كانت تكاد تطغى على الحركة النقدية فى العالم كله، ولكن هذا لم يكن عن تجاهل للقيمة الأدبية فى الأدب، ولكن عن انشغال بالجوانب الأخرى فيه.

بسبب هذه السماحة الواعية أحببناه وأطلقنا عليه - أنا وحسن طلب - لقب «الحَبر الأعظم»، بجوار الحبرين العظيمين الآخرين فى حياتنا: عبدالمنعم تليمة وإدوار الخراط.

* * *

تعلمت من محمود أمين العالم دروسًا عديدة، لكن أهمها جميعًا كان ولا يزال: الإيمان بحق الغير فى إبداء الرأى، بل والاعتداد بهذ الرأى الآخر اعتداداً حقيقيًا، والابتعاد عن الاعتقاد بأن رأيك هو الصواب الوحيد.

إن هذه السماحة العقلية والرحابة الفكرية - بما يدلان عليه من اتساع فى الروح - يجعلان الرجل مثالاً رفيعًا لذكاء القلب وفطنة الطوية، ونموذجًا جليًا نفتقده اليوم فى حالات كثيرة.

فى الفكر، حينما يلغى أصحاب الاعتقاد بأنهم الأصوب الرأى الآخر إلغاء تامًا، يصل فى فاشيته إلى حد نفى الآخر جسديًا لا نفى فكره فحسب.

وفى السياسة، حينما يحتكر تيار سياسى العمل الوطنى بوهم أنه التيار القيم على الحقيقة والجدير بقيادة الأمة، فى حين ينفى الآخرين إلى خارج البلاد أو إلى السجون أو إلى الموت.

وفى الشعر حينما تظن مدرسة من مدارسه أنها المجسِّدة الوحيدة للروح الشعرى الحق، وأنها الوكيلة الوحيدة عن الشعب أو عن عبقر، فتشطب المدارس الأخرى رامية إياها بالخروج عن الناموس الشعرى الذى تملكه هى - وحدها - بين يديها.

وكلها أشكال من الفاشية مدمرة.

وتتصل السماحة عند العالم صلة وثيقة بشمول النظر وشجاعة الرأى فى آن. فهذا المفكريعشق الشعر عشقًا، حتى أنه تجرأ أكثر من أى شاعر أن يعلن فى وضوح «فى البدء كان الشعر»، ويفسر ذلك بقوله: كل بدء هو إبداع، وكل إبداع هو فى تقديرى شعر. الشعر فى كل شيء، فالشعر لا يحدّه هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية، بل هو هذا النسق الكلى المنتظم المتغاير المختلف المتحرك المتنامى المتجدد المتفاعل المبدع دائمًا فى كل شئ: فى الكون، فى الطبيعة، فى الحياة، فى المجتمع، فى الإنسان، فى كل تعبير، وفى كل فعل.

أى أنه الشعرى، وليس مجرد الشعر.

وينتقد العالم - فى مقالته «أزمة الشعر وأزمة الحضارة» - أولئك الذين يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية فى ذاته، وأولئك الذين يقلصون الشعر فى رسالته، ويكادون يجعلون الشعر مجرد وثيقة اجتماعية أخلاقية، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والايديولوچية المباشرة:

الموقف الأول يخنق الشعر بتشييئه تشييئًا تقنيًا، والموقف الثانى يفقد الشعر شعريته.

ويقدم العالم الموقف الناضج المتزن بقوله: إن كل قيمة جمالية خالصة هى فى حد ذاتها رسالة تنوير وتوعية ومتعة وتواصل إنسانى. إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة، وبمدى قدرتها التجديدية الرافضة لكل ما هو ثابت، مستقر، متخلف، مبتذل، جامد، مفروض.

كما تعلمت منه ضرورة أن نظل نتعلم. وأن العقل يظل يتعلم إلى مالا نهاية، حيث لا نهاية للمعرفة، كما لانهاية للجهل. وأنه ليست هناك معرفة ثابتة أبدية خالدة. وأن على المرء ألا يخجل من نقد الذات كلما دعت لذلك ضرورة.

* * *

أثناء إعداده دراسة له عن ديوانى «فقه اللذة» بلغ العالم من اعتنائه وتدقيقه أن اقترح علىّ أن نلتقى عدة لقاءات نتحادث فيها ونتبادل الرأى، قبل أن يشرع فى كتابة

دراسته القيمة (التى نشرت فى «إبداع» فى نهاية ١٩٩٤). وقد ذهبت إليه فى منزله أكثر من مرة فى لقاءات حميمة جميلة.

وسوف أوجز الدروس التى خرجت بها من هذه اللقاءات فى درسين:

أ ـ سألنى ذات مرة: متى تجد الوقت لكتابة الشعر، وأنت مزدحم بالعمل فى «أدب ونقد» و «الأهالى» وغيرهما إلى هذا الحد؟

فأجبت: إننى أكتب فى الدقائق القليلة التى يحتسبها حكم المباراة وقتًا «بدل الضائع» فى نهاية المباراة الأصلية. فإذا به يقول لى قولته الجميلة:

«لا تظن أنك فى هذه الدقائق القليلة خارج عن المباراة الأصلية. إن هذه الدقائق هى استصفاء وتقطير للمباراة كلها. أنت فى المباراة طول الوقت».

ب ـ صحيح أنه توقف كثيراً عند بعض الصور فى «فقه اللذة»، وحاول أن يفسرها تفسيرها المباشر القريب (ولعله فى ذلك كان مازال متأثراً ببقايا منهجه القديم فى مقاربة الشعر)، فاستعصت، واحتار.

مع ذلك فلم يفرض تفسيره ـ حينما كتب ـ على هذه الصور المستعصية، ولم يدنها أو يتهمها بالفساد أو الفشل، ولم يخف حيرته إزاءها ومحاولاته العديدة للعثور فيها على باب للدخول. بل إنه ـ لفرط فى تواضعه وأمانته ـ لم يستبعد أن يكون العيب فى طريقة القراءة لا فى النص ذاته.

* * *

أحببت محمود أمين العالم. ولفتتنى ـ ومازالت ـ شخصيته وروحه، حتى أننى ضمخت مقطعًا من مقاطع قصيدتى «غزال تحت طاغية» فى ديوان «فقه اللذة» بذكره شخصيًا ـ على طريقتى فى ذكر بعض الأسماء والمصادر والأماكن فجأة، كمرجعية ذاتية ملتبسة ـ معتبراً إياه خيطًا من خيوط الرمز فى النص، أو ملمحًا من ملامح التجربة، الحياتية والشعرية:

«ظَهرك ثابت وصوتك مرحمة/ هذه إجابتى على سؤال محمود أمين العالم:/ أنتِ حاء حواء/ أريد أن أشمك وأنت تخبزين كعكة/كيف تستيقظ الأقنان والروح غافية/. أنا الذى وقفت أسفل التجمع ذات ثلاثاء/ هل تذكرين الشهقة التى تواكبت مع كارمينا بورانا/ حافظى على أذنيك حساستين حتى أعود من طرابلس الغرب/ أنت

أنثاى وأنا الأحدب الذى يغفو فى المسافة بين سرتك ووردتك التركية/ الشاطبى أضيق من أصابع الرجلين/ أنت حاء حرٍ وعليك تثبيت الفحّات فى عدسةٍ»

(١٩٩٧)

الحيدري:

إغفاءة الحارس المتعب

«أشعر بالدوار
أشعر بالأرض التى حببتها
فى مخلب قطتى
وصبوة فى عين كلب الجار
تنهار
تغور فى بئر بلا قرار»

التقيتُه فى امستردام بهولندة، العام الماضى (١٩٩٥) حينما كنتُ أشارك - مع شعراء عرب - فى الملتقى الشعرى السنوى، الذى تنظمه مؤسسة «الهجرة» وصاحبها المثقف المغربى عبدالرزاق السبيطى.

كان العرب المشاركون هم : بلند الحيدرى، المفكر والشاعر ذو الأصل الجزائرى جمال الدين بن شيخ، أمجد ناصر، حسن نجمى، كمال الحديثى (المغنى والباحث الشعبى العراقى)، فضلا عن الشعراء الهولنديين.

«بالأمس مرَّ من هنا
قال لنا شيئًا، ومرَّ من هنا
فى رِجْله: أغلاله
فى عينه: نضاله
فى قلبه : آماله
وماله للناس، للدنيا جنى»

بلند الحيدرى، ذو السبعين عامًا، لا تفارق البسمةُ وجهه، ولا الهمسةُ شفتيه. الكردىُّ فى العراق، والعراقىُّ فى المنفى - كما قيل عنه - أى المنفىُّ مرتين. وقد أضاف

هو إليهما منفيَيْن آخرَيْن : الأول، منفى الطابع الوجودى الذى (لوّن) رؤاه وشعره دائمًا (حتى وإن اصطبغ هذا الطابع بمسحة يسارية خفيفة)، مما جعل الاغترابَ - بصوره المختلفة - محوراً رئيسيًا من محاور تجربته الفكرية والشعرية على السواء. والثانى، منفى شعوره بأنه لا يُذكر فى موقعه الحق بين الروّاد، حينما يتعلق الحديث بروّاد حركة الشعر الحر فى العراق والبلاد العربية. هذا الشعور الذى رسَّخَ عنده الإحساس بالغبن وقلة التقدير. وجعله يلفت نظركل من يتحدث معه إلى أن ديوانه الأول «خفقة الطين» صدر عام ١٩٤٦، أى قبل قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة، وقصيدة «هل كان حبًا» لبدر شاكرالسياب بما يزيد عن سنةٍ كاملة.

«يا أنتم المارون كل لحظةٍ

بيتى المنكفئ الأضواءِ

الحاملون ليلى الثقيل

فى صمتكم المرائى

أنا هنا أموت من سنين»

كان الحيدرى (١٩٢٦) دافئًا وعطوفًا معنا، نحن الذين كنا شعراء شبابًا ساعتها، على الأقل فى نظره: أمجدناصر (الذى يعايشه ويراه كثيراً فى لندن حيث يقيم الاثنان)، وحسن نجمى (الشاعر المغربى العذب)، وأنا. لكن دفئه وعطفه لم يمنعانا - نحن الأشرار الخبثاء - من ألا نتعاطف كثيراً مع شكواه الدائمة بخصوص مسألة الريادة الشعرية.

كنا نقول لأنفسنا (وربما كان معنا بعض الحق) إن مسألة الريادة لا تُحسب هكذا بأقدمية الدقيقة والثانية، ولا بساعة الحكم، ولا بنتيجة الحائط. إن الريادة دورٌ وتواصلٌ وتأسيسٌ وشوطٌ على بعضه.

لهذا - فضلاً عن النزع الخبيث لدينا - كنا نستمع إليه بلؤم، حينما كان يقول لنا إن فكرة إصدار مجلة «شعر» - التى أسّسها يوسف الخال وأدونيس وغيرهما - نشأت فى بيته ببيروت، حينما كان يقيم بها فى النصف الثانى من الخمسينات. مصدر اللؤم في استماعنا أننا كنا نضيف كلام صاحب «خطوات فى الغربة» هذا على محاولته الدائمة للفت الأنظار إلى أنه رائدٌ أساسيٌّ بين الروّاد، وإن كنا لم ننكر أبداً أن شاعر «رحلة

الحروف الصفر» اخترق جدارَ الصوت التقليدى فى توقيت مبكر وشجاع، ولا أنه ظل «ملتزما» بطريقته المتفردة فى فهم «الالتزام»، التى وصفها دزموند ستيوارت بقوله إن شعر الحيدرى «يعبّر عن الشعور بالخيبة الذى يمتاز به الشعر الحديث. وهذا التعْبير هو أصدق من قصائد الحماسة المتعمدة التى ينظمها الشعراء السياسيون حيث يهاجمون جميع الناس لجميع الأسباب»

«نمْ أيها اللعين

نريد أن ننام

أتعبتَنا، أرهقتنا، قتلتنا

نريد أن ننام

لا توقظ السَّجانَ فى السجين».

والآن، بعد أن رحلَ بلند الحيدرى، فى لندن، فى منفاه، حيث دفن بدون أن يملك حق عودة جثمانه إلى وطنه الذى أحبّه، يجدر بنا أن نعترف أن خبثنا قد ظلمه، وأن بعض الحق الذى رافق منطقنا لم يكن كلَّ الحق.

صحيح أن الريادة ليست بأقدمية أجندة الحائط، ولكنها لا تخلو ـ كذلك ـ من حساب الأقدمية، وإلا ففيم كانت نازك والسياب يتساجلان على إثبات أسبقية قصيدة كل منهما؟

وإذا كانت الريادة «مشواراً على بعضه» لا مجردَ صرخة بداية، فقد مشى بلند الحيدرى الشوط كله، طوال خمسين عاما من الشعر. صحيح أنَك يمكن أن تأخذ على صاحب «أغانى الحارس المتعب» و «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» أنه لم يطوِّر أساليبه، وظل راكناً إلى اكتشافاته الأولى، معيداً إنتاج ذاته، ثابتاً على مداراته الفكرية والجمالية، بينما الدنيا من حوله تتحرك وتتقلب، وتنتقل نقلات طافرة.

ولكن مَنْ من الرواد ظل رائدا مجترئا مجترحا فى كلّ لحظاته حتى آخر عمره؟

ولماذا نطلب، أصلاً، من الروّاد هذا المطلب العسير، الذى قد لا نحققه نحن: أصحاب الطلب الصعب، المتقلبّون، المتحرّكون، الخبثاء.

«شتويةٌ أخرى وهذا أنا

هنا

بجنب المدفأة

أحلمُ أن تحلمَ بى امرأة»

أيها الحارس المتعب: ربما كان موتك أكبرَ، وآخرَ، عملية تنبيه، ستدفعنا إلى أن نستيقظ على ما اقترفناه، جميعًا، من خطأ.

فى ليالى مهرجان مؤسسة «الهجرة» بأمستردام، شاركتُ الحيدرى فى إحدى الأمسيات الثلاث التى احتواها المهرجان. وحينما انتهينا وصافحتُه ذكَّرتُه أننى تشرفتُ، قبل عامين من ذلك المساء، بمشاركته فى إحدى أمسيات معرض القاهرة الدولى للكتاب، فابتسم ابتسامته الدافئة المغتربة وقال: مصر أم الدنيا، يابختك ستعود إلى مصر.

«القهوةُ آخذها فى الشرفة

أغلق باب الغرفة

القهوةُ لا تُنسى... مُرَّة

وأنا أكرهها مُرَّة»

ربما بدا لنا شعرُه - نحن الخبثاء - قديمًا بعض الشئ فى ذلك المساء، لكن روحه كانت دائمًا جديدةً، وطفلةً.

أيها الحارسُ المتعب: نَمْ، يحرسك ترابُ لندن، طالما أن ترابَ العراق لم يستطع أن يحرسك. شأنك شأن رفيقك الرائد: السيّاب. هو مات غريبًا على الخليج، وأنت متَّ غريبًا على النادى الثقافى العربى بلندن.

بلند: الفتى الذى أنشأ فى العشرين من عمره ببغداد مقهى «الوقت الضائع» ليغلقه الحراس غير المتعبين، لم يعد وقته، منذ اللحظة، ضائعًا.

«طوبى لك،

قد متَّ ولم تكُ ملعونا

طوبى لك،

قد متَّ ولم تكُ جرحا أوسِكِّينا

طوبى لك،

قد متَّ وما كنتَ السجّانَ ولا المسجونا

فأنا يا جدى

سأموت غداً فى ألف غدٍ

ويدى

لن تحمل إلا رقمى المطعونا

إلا شرفى المطعونا ».

(١٩٩٦)

ثمانون عبد القادر القط:
خيرُ التجريب الوَسَط

يصل الناقد الكبير د. عبد القادر القط هذه الأيام عامه الثمانين (ولد في ١٠ ابريل ١٩١٧). ود. عبد القادر القط قيمة ثقافية وأدبية وأخلاقية كبرى من قيم تاريخنا المصرى والعربى الحديث، بدعمه النقدى لتيارات الأدب التى ظهرت فى الخمسينات والستينات مع النقلة الأدبية الكبيرة التى عاشها المجتمع العربى فيما بعد الحرب العالمية الثانية وبداية تحرر الشعوب العربية.

وعلى الرغم من مناوشاتنا الكثيرة - نحن جيل شعراء الحداثة، كما يطلقون علينا - مع د. القط، فليس من ريب فى أن هذا الرجل قام بدور عظيم فى تنشئة أجيال متتالية، سواء من خلال موقعه الجامعى كأستاذ مرموق فى جامعة عين شمس، أو من خلال كتابته النقدية التى ساهمت فى تكريس الأدب الجديد، وبخاصة : الشعر الحر.

وسوف أنتهز فرصة احتفال الحياة الأدبية ببلوغه الثمانين - أطال الله عمره - لكى أقدم بين يديه تحية واجبة وامتنانا تأخرا كثيرا، حتى وإن تخلل هذه التحية وذلك الإمتنان بعض المشاكسات التى يحلو للأبناء ان يعاكسوا بها الأباء، خاصة إذا كان الأباء، مثله، واسعى الصدر.

* * *

حينما صعدت حركة الشعر الحر - فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات - كان د.عبد القادر القط، إلى جانب جهده النقدى، يكتب الشعر العمودى التقليدى فى صورته الرومانسية المتأثرة بخطى مدرسة «أبوللو» وشعرائها من الرومانتيكين الكبار:ناجى، على محمود طه، أحمد زكى أبو شادى، محمود حسن إسماعيل وغيرهم. وقد أصدر شعر هذه الفترة - بعد ذلك - فى ديوان شعرى تقليدى بعنوان «ذكريات شباب»، لكن القط بحسه النقدى الرفيع وروحه الوثابة أدرك أن المستقبل للتجديد فى الشعر، أى للشعر الحر، لأنه التعبير الحق عن اللحظة التاريخية التى يعيشها مجتمعنا العربى والمصرى، فترك الشعر العمودى وجند قلمه النقدى وطاقته الروحية كلها فى الدفاع عن الشعر الحر وتمتين خطاه ودعم ولادته الوليدة، فى مواجهة

أقطاب الكلاسيكية الكبار، وفي مواجهة ذوق شعرى عام تربى على الأداء التقليدى للشعر القديم.

والواقع أن تلك النخبة من النقاد، التى ضمت مع القط نقادا من أمثال عزالدين اسماعيل ومحمد النويهى ولويس عوض وأنور المعداوى وبدر الديب ومحمود أمين العالم ورجاء النقاش وغيرهم، لم تكن تنافح عن الشعر الجديد فحسب، فالشاهد أن الدفاع عن القيم الشعرية والنقدية الجديدة كان فى نفس الوقت دفاعا عن مجمل القيم الفكرية والاجتماعية الناهضة، التى نشأت مع التغير الاجتماعى السياسى بعد ثورة ١٩٥٢، فى صراعها مع قوى السلفية والجمود.

وعندما تولى د.القط رئاسة تحرير مجلة «الشعر» عام ١٩٦٤، ما لبثت أن وقعت حادثة التأشيرة الشهيرة لعباس محمود العقاد (رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب آنذاك) التى حول بها شعر صلاح عبد الصبور «إلى لجنة النثر للاختصاص»، ثم سرعان ما صدر عن لجنة الشعر نفسها بيانها الأشهر (كتبه كل من العقاد وزكى نجيب محمود) الذى هاجم الشعر الحر هجوما قاسيا. وتصدى د. القط للعملاقين - العقاد ونجيب محمود - بالرد التفصيلى الناجع.

وقبل ذلك كان قد فتح مجلة «الشعر» لترسيخ المدرسة الشعرية الجديدة، حتى أن بيان اللجنة هاجمها هى الأخرى مطالبا بإلغائها أو بالرقابة على ما تنشره، من أجل المحافظة على المال العام.

وقد نشر د. عبد القادر القط هذا البيان فى كتابه «قضايا ومواقف» وفنده تفنيدات حاسمة مدوية.

يقول البيان: «إن اللجنة قد لاحظت - مع الأسف - أن ما تبنيه هنا (تقصد تدعيم ثقافة الوطن الأصيلة) بأموال الدولة، ووفق قانونها، تحاول جماعة أخرى أن تهدمه هناك، بأموال الدولة أيضا، ولكن بما يناقض قانونها». ثم يؤكد البيان «أن هدف فن الشعر هو إبراز الطابع القومى من جهة، واحتفاظ الأمة بشخصيتها وطابعها المميز من جهة أخرى».

كما أوضح البيان: «وبديهى أنه إذا أريد لشخصية الأمة، بل إذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز فلا مناص من قيام إطار يدوم على مر التاريخ ليكفل لها الثبات، لأنه إذا تحطم الإطار فى كل مرحلة يتغير التفكير خلالها، فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس؟»

قدم د. القط ردا بليغا على بيان لجنة الشعر احتوى على دفاع مجيد عن الشعر الحر وعن التقدم فى الفنون والتطور فى الآداب. وكان أول ما أخذه القط على اللجنة أنه «لم يخطر ببال اللجنة الموقرة التى تسمى نفسها مجمعا من مجامع العلم والفن أن تقوم بدراسة وافية لهذا الشعر الجديد، تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، وتتلمس ما قد يكون فيه من البذور الصالحة التى يمكن أن تنمو بالرعاية والتوجيه، أو تنتهى إلى رفضه رفضا تاما قاطعا، قائما على أصول فنية سليمة».

ومن أسف أن هذا المطلب العادل هو نفسه ما لم يفعله د. القط بعد ذلك (سواء كناقد، أو كرئيس للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة)، ومالم يفعله معظم زملائه من كبار النقاد تجاه شعر الحداثة.

ومثلما اكتفت لجنة الشعر السابقة بالإدانة دون درس أو تمحيص، ولامها ناقدنا على ذلك لوما صائبا، اكتفى هو ومعظم النقاد بتوجيه الاتهام للشعر الجديد وإخراجه من جنة الأصالة الشعرية، بدون دراسة وافية (يقوم بها ناقد فرد، أو تقوم بها لجنة الشعر اللاحقة، باعتبارها مجمعا من مجامع العلم والفن) تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهور هذا الشعر ورواجه بين الشباب.

على العكس من ذلك، وبالتشابه مع بيان لجنة الشعر، الذى ثار عليه سابقا، رأى د. القط أن شعر الحداثة هو شتات لا قوام له ولا جسد، وأنه فوضى ضاربة، ولا يعدو أن يكون - فى أفضل أحواله - جموحا ذاتيا متبددا لم يجد بعد صياغته الصحية المستقرة (إبداع، ندوة: الشعر العربى المعاصر، أغسطس ١٩٨٨).

وفى رده القوى على فكرة «الإطار الثابت على مر التاريخ» - التى قالت بها اللجنة فى بيانها - أوضح د. القط بجلاء مبين أن «الإطار فى الشعر وفى أى فن آخر لا تفرضه تقاليد ثابتة على مر العصور، وإنما ينبع من عرف عصر بعينه، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها، وخضوعه لسائر مقومات الحضارة فى عصره. وكل تغير فى هذه الحقائق لابد أن يفرض بالضرورة تغيرا فى الصورة الفنية - أو ما تسميه اللجنة «الإطار». تلك هى «البديهية» الثابتة باستقراء تاريخ الفنون عند كل الأمم المتطورة الناهضة».

وعلى الرغم من هذا الموقف الناصع المضئ فى مسألة الأشكال الفنية بوصفها تجسيدا لحاجات حضارية وإنسانية تتجدد من عصر إلى عصر، فان هذه «البديهية

الثابتة» لم تمنع د. القط - فيما بعد - من عدم تقبل الأشكال الشعرية الجديدة، ولم تمنعه من إنكار أن هذه الأشكال تفرضها طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها وخضوعها لسائر مقومات الحضارة فى عصره، حتى غدا يطالب (مثلما طالبت لجنة الشعر من قبل) بما يشبه الإطار الثابت الذى قد تتغير الأفكار أو بعضها داخله، لكنه لا يتغير (وهو عنده، بالطبع، إطار حركة الشعر الحر).

ويبدو لى أن الحلقة المفقودة فى موقف ناقدنا د. القط - وأصحاب نفس نظرته من النقاد - بالقياس إلى كلامه السديد السابق، هى أنه لا يرى أن العصر قد اختلف عن العصر الذى صعدت فيه تجربة الشعر الحر، ومن ثم فهو لا يرى مسوغا يبرر بروز أشكال جديدة، وأن الحقائق التى استوجبت تغيرا فى الصورة الفنية إبان لحظة ظهور الشعر الحر لا تزال كما هى، بما لا يوجب تغيرا فى طبيعة التجربة الشعرية.

وهذا، بالضبط، ما يخالفه فيه الشعراء الجدد (خواطر فى فكر الشكل، حلمى سالم، أدب ونقد، نوفمبر ١٩٩٢).

وحول ربط اللجنة بين اللغة العربية وبين مجدنا القومى، أعلن د. القط: «إن مجد اللغة الذى تتحدث عنه اللجنة ليس شيئا جامدا محفوظا فى المعاجم ودواوين الشعر القديمة، وإنما هو ظاهرة حضارية تنمو وتتغير بنمو الحضارة وتغيرها، وتختلف مفاهيمها على مر العصور».

أما فكرة اللجنة حول ضرورة التعامل مع المستقر الثابت من الصورة الفنية، وتجاهلها للاتجاهات التى لم تستقر بعد، فقد صدها د. القط صدا مكينا، ينم عن حس عال بالتطور والتعاطف الحار مع الجديد، وعن إدراك لمسئولية المؤسسات والنقاد ومجمل الحياة الثقافية، فى رعاية التجارب المبشرة الخارجة عن المألوف، حتى تنمو ويشتد عودها وتصبح من الحقائق الأدبية الأكيدة.

وتساءل ناقدنا الكبير: «لا أدرى كيف ترى لجنة الشعر أن مهمتها هى مجرد المحافظة على القيم الثابتة؟ وكيف لا يكون من أهم غاياتها العمل على تطوير هذه القيم ورعاية المحاولات الجديدة بتوجيه ما تراه صالحا منها ورفض ما تعتقد أنه نزوة عابرة رفضا قائما على التمحيص والدرس؟».

على أن الأطرف من ذلك كله أن د. القط ذكَّر اللجنة - فى معرض دفعه لتهمة الغموض التى ألصقتها اللجنة بالشعر الحر - بجملة أبى تمام الشهيرة، حينما سأله سائل: لماذا لا تقول ما يُفهم؟ فرد أبو تمام: ولماذا لا تفهم ما يُقال؟

والواقع أن ذلك الدفاع الحار الذى واجه به د. القط بيان لجنة الشعر عام ١٩٦٤ هو نفسه ـ بتعديلات بسيطة راجعة إلى فارق ربع القرن وما جرت فيه من مياه ـ الدفاع الذى رفعه شعراء الحداثة الشباب أمام د. القط حينما صار مسئولا منذ عام ١٩٨٣ عن مجلة «إبداع»، وراح يتخذ تجاه شعرهم نفس موقف العقاد ولجنة الشعر من الشعر الحر، مع اختلافات طفيفة ترجع إلى الروح الكريمة لشخص د. القط، وإن تشابه موقفه الفكرى ـ إلى حد بعيد ـ مع الموقف الفكرى الذى جسده بيان لجنة الشعر قبل عشرين عاما من تولى د. القط مسئولية «إبداع».

وهكذا، فان الدكتور القط (بعد عقدين من نقده السديد لمبدأ لجنة الشعر فى الأخذ بالمستقر من الشعر وترك الهامشى الذى لم تستقر تجاربه بعد) أعمل المبدأ نفسه فى تقييمه للتيار الجديد من شعر الحداثة، معتبرا إياه فرعا على أصل وهامشا على متن، وأنه لا ينبغى أن يروج ـ أكثر مما يُسمح به للفرع والهامش ـ حتى لا تختلط المعايير وتضيع القيم الثابتة.

وإذا كان بيان لجنة الشعر ١٩٦٤ قد أدان الشعر الحر لأن به عوامل خارجة عن ثقافتنا الأصيلة وهويتنا النقية، متهما هذا الشعر «باتباع المؤثرات الأجنبية المعادية لعقيدتنا الإسلامية (بما يحمله هذا الاتهام من طعن مزدوج فى الوطنية والدين عند شعراء التجديد)، فان د. القط، ١٩٨٤ وما بعدها، قد انطلق من نفس الإدانة بتهمة التبعية للغرب، حينما قال ـ بلغة أكثر رقة ـ فى معرض نقده لشعراء الحداثة: «لابد من أن يكون اتجاهنا نابعا من طبيعة حياتنا وواقعنا بكل ما فيه من مؤشرات، ولا ينبغى أن تكون التبعية هى المحرك الأول لإبداعنا»، مؤكدا أن هؤلاء الشباب من الشعراء قد «انطلقوا إلى كتابة المبهم والمزخرف، وإلى ما أسموه بقصيدة النثر، التى إذا قرأت ما فيها من هيستريا أصابتك الحساسية الجديدة، كما يقولون» (الشرق الأوسط، حوار مع د.القط، ١٩٨٦).

والحق أن التعاطف الجميل مع الجديد الذى أبداه د. القط عام ١٩٦٤ (حينما تساءل بحق عما يفعله الشباب الجدد إذا كانت المنابر موصدة أمامهم: هل ينشرون شعرهم فى نشرات خاصة يوزعونها على الناس؟) لم يمنعه من أن يتخذ موقف لجنة الشعر نفسه بعد ذلك، حينما تحققت نبوءته فى أواخر السبعينات ومعظم الثمانينات، عندما اضطر شعراء الحداثة إلى اصدار شعرهم وفكرهم الشعرى الجديد فى نشرات غير دورية ودواوين على نفقتهم الخاصة (مثل جماعتى إضاءة ٧٧، وأصوات، وغيرهما)،

وبدلا من أن يرى د. القط أن ذلك هو رد الفعل الصحى على انسداد المنافذ أمام التجارب الجديدة ـ كما رأى سابقا ـ فانه قد قرّع الظاهرة وأصحابها، متهما إياهم بأنهم غير أصلاء وغير مؤهلين للدخول الطبيعى فى الحياة الأدبية، وأنهم ـ بهذه النشرات والمجلات والمطبوعات ـ يحاولون التسلل إلى الأدب من الأبواب الخلفية (افتتاحية إضاءة ٧٧، العدد ١٢، ١٩٨٥).

بل إنه فى إشرافه على مجلة «إبداع» أخذ بنصيحة لجنة الشعر التى هاجمها فى حينها، فخصص لهذا «الهامش الحداثى» صفحات قليلة بالمجلة جعلها بابا منفردا أسماه «تجارب»، معزولا عن المتن الأصلى للشعر بالمجلة، يحتوى على تجارب من شعر الحداثة الذى لم يستقر ولم يدخل بعد فى إطار «الشعر» الذى يعرفه رئيس التحرير ويعترف به.

هكذا تشابه موقف د. القط مع موقف العقاد حينما دارت الدورة كاملة. لكن ذلك لا يعنى أن التطابق كان كاملا تاما، فقد تميز د. عبد القادر القط دائما بدماثة خلق وسماحة روح فرقتاه عن العقاد. كما أنه لم تكن لديه ـ القط ـ تلك الروح الاستبدادية الواحدية التى كانت لدى العقاد، بل على العكس تمتع د. القط بروح ديمقراطية حقة واحترام عميق للرأى الآخر. ولعل اختراع باب «تجارب» فى مجلة «إبداع» ـ على الرغم من ملاحظاتنا السابقة عليه ـ دليل على تلك الروح الديمقراطية التى لم يشأ صاحبها أن يسيد رأيه فيما لايتذوقه، فاختار أن ينشره ـ واضعا إياه موضع «التجارب» ـ مشيرا بذلك إشارة رامزة إلى أنه شخصيا لا يسيغ هذه التجارب: كناقد وكمتذوق.

وقد كان فى هذه «التجارب» كثير من قصائد «النثر» التى تسبب للدكتور «الفزع النقدى الجمالى» حيث «تصيبه هستيريا هذه القصيدة بالحساسية الجديدة»، كما أشار ـ ساخرا ـ ذات مرة!

ثم تجلت هذه الروح الديمقراطية والسماحة الفكرية والروحية فى رئاسته لمهرجان الإبداع الشعرى الأول (١٩٩٣) الذى سادت فيه قصيدة النثر سيادة شبه كاملة، وهو رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب (نفس موقع العقاد فيما سبق).

وهو ـ فى النهاية ـ يقول رأيا لا يرفع سيفا ـ يكتب رأيه ويدافع عنه ـ حتى لو اختلفنا معه ـ ويقدمه باعتباره صاحب رؤية نقدية لا صاحب عصا الشعر، لأنه يعرف ـ كناقد كبير ـ أن عصا الشعر ليس لها صاحب واحد وحيد مفرد.

فى افتتاحية العدد الأول من مجلة «إبداع» - يناير ١٩٨٣- ساق الدكتور عبدالقادر القط المعايير التى ستختار المجلة بمقتضاها ما تقدمه إلى قارئها، ولخص هذه المعايير فى ثلاثة هى: الجودة والابتكار والحداثة.

كما أوضح أن ثبات القيم وصلاحها - فى جملتها - لكل زمان ومكان فى الأدب والفن شئ «يخالف طبيعة التطور الحضارى والتغير الدائم فى المجتمع والفكر والوجدان البشرى».

وفى هذا السياق يؤكد د. القط أن «الحكم دائما على الجديد بمقدار موافقته أو مخالفته للقديم يغل طاقة المبدعين ويعوق خطوات التجديد، ويحول دون أن يتلقى الناس الإبداع المعاصر بالقبول، إذ يضعه موضع الشك والريبة. وهو إلى جانب هذا - حكم بعيد عن منطق الأشياء، فما دام الجديد جديدا فانه لابد أن يختلف بالضرورة عن القديم، وإن انطوى بالضرورة أيضا على امتداد له».

ويثبت د. القط منهجه المفصلى فى الحكم بقوله : «إن المعركة بين القديم والجديد امتحان لكل جديد وتمحيص له، لكنها لا ينبغى أن تدور فى جوهرها حول الكشف عما قد يكون فيه من امتداد لقيم القديم وتقاليده الموروثة أو ما يتضمن من انقطاع عن تلك القيم والتقاليد، بل ينبغى أن يكون مدارها حول طبيعة الجديد (فى ذاته) وهل نشأ من حاجة حقة إليه، وهل أرضى تلك الحاجة بما أبدع؟»

وعلى ذلك «فالجديد لابد - فى معظمه - أن يراعى طبيعة المجتمع ومرحلته الحضارية، فلا يكون كله «طليعيا» ينشد الجدة وإن أدى ذلك إلى قيام القطيعة بينه وبين الناس».

ويمكن أن نلخص مذهب د. القط فى جملة واحدة هى: «خير التجريب الوسط».

وعلى ضوء هذا المعيار، فان الشعر الجديد - عند د. القط - قد «جنح فى السنوات الأخيرة إلى ضروب من «الحذلقة» والغموض المغلق والتفلسف الظاهرى، والخضوع فى العبارة الشعرية لمجرد تداعى المعانى والألفاظ، ففقد فى كثير من نماذجه الوهج والتوتر الشعرى، وبالغ فى النثرية المقصودة، وأكثر من استخدام الرخص العروضية واستحدث لنفسه رخصا خاصة».

هذه هى النظرية التى عمل بها د. القط فى قيادته لمجلة «إبداع». أما كيف

يراعى الشعر طبيعة المجتمع؟ وما هى، أصلا، طبيعة المجتمع ومرحلته الحضارية؟ وهل حقق الشعر الجديد التوافق بينهما أم لم يحقق؟ فذلك كله متروك لرأيه وحده. وعلى ضوء رأيه يكون حكمه!

ولذلك، فان الإبداع الذى «كله طليعى» كان نصيبه الرفض من الناقد الكبير أو النفى فى باب «تجارب». وهو نفى يريد به رئيس التحرير أن يبعد مسئوليته عن اختياره، وفى نفس الوقت لا يريد أن يتحمل مسئولية رفضه كلية.

فاختار هذا الحل الوسط: أن ينشره مبينا للقراء أنه لا يميل إليه ولا يعتبره شعرا حقيقيا (حتى لو كان فيه شعر لشاعر كبير راسخ مثل محمد عفيفى مطر، أو لشعراء بارزين مثل حسن طلب وعبد المنعم رمضان ومحمد بنيس وغيرهم).

والواقع أن هذا الحل لم يكن سيئا كله، فقد قدم هذا الباب نخبة من أهم قصائد التجريب فى العشرين عاما الأخيرة (لشعراء من كل التيارات)، حتى أن قطاعا كبيرا من القراء صار يتوجه مباشرة - حين يتلقى المجلة - إلى باب «تجارب» ليقينه أنه سيجد فى هذا الباب الشعر الجرئ المتجدد، البعيد عن برودة الشعر الشرعى الموجود فى متن المجلة الرئيسى! بل صار بعض الشعراء التجريبيين أنفسهم يحزنون إذا نشر د. القط شعرهم فى متن المجلة الرسمى وليس فى باب «تجارب»، لأن ذلك كان معناه، بالنسبة لهم، أن قصيدتهم عادية مألوفة معتدلة، لا جديد فيها ولا اجتراء.

وبعد ثمانية أعوام، أى فى عدد فبراير ١٩٩١، كتب د. القط الافتتاحية الأخيرة له فى قيادة «إبداع» قبل أن يتركها فى العدد التالى لقيادة الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى.

فى كلمته بعنوان «عود على بدء» قدم الناقد الكبير ما يشبه «كشف حساب» للمجلة فى عهده. مشيرا إلى أنه قد التقت على صفحاتها الأجيال والاتجاهات، وتجاور الحديث والطليعى والتجريبى. وأعلن د. القط سعادته بالأجيال الجديدة التى قدّمها، إذ «لم أضق بمغامراتهم الفنية ولا باقتناعهم المسرف أحيانا بما يبدعون».

والطريف أن د. القط قد نشر فى هذه الافتتاحية نص الافتتاحية الأولى (يناير ١٩٨٣)، التى قدم فيها تصوره الكامل، ليرى القراء إلى أى مدى تحقق هذا التصور.

ثم دافع القط عن سياسته فى هذه السنوات الثمانى، مشيرا إلى أنه قد تضاربت الآراء فى تلك السياسة تضاربا يعكس طبيعة الحياة الفكرية فى مجتمعنا العربى وما ينطوى عليه من مفارقات، فأخذ بعضهم على المجلة جمعها بين القديم الذى يرون فيه تخلفا لم يعد صالحا للبقاء، والجديد الذى ينبغى أن تكون المجلة خالصة له وحده. على حين رأى آخرون أنها تنحاز انحيازا ظاهرا إلى الجديد، ولا تتيح لنماذج الإبداع فى الصيغ التقليدية إلا أيسر نصيب»، مشيرا إلى أن هدف المجلة كان تقديم «صورة متكاملة الجوانب لأدب العصر على اختلاف اتجاهاته ومستوياته».

وفى دراسته الضافية «رؤية للشعر العربى المعاصر فى مصر» (إبداع، مارس ١٩٩٦) شرح د. القط كل آرائه فى الحالة الشعرية الراهنة، تلك التى كان ينشر الآراء حولها متفرقة فى افتتاحيات أو حوارات أو تعليقات قصيرة.

يرى د. القط أن شعراء الحداثة دائمو الغضِ من قدر غيرهم من رواد الشعر الحر، ولا يعترفون بتداخل المراحل الحضارية ولا ببعض امتداد للقديم فى الجديد، ولا باختلاف أذواق المتلقين، ويسمون إبداع الرواد «جاهلية الشعر الحر»، ويلحون على أن إبداعهم وحده هو الذى يمثل الإبداع الحديث.

وعند د. القط فإن شعر الحداثة يقوم على الارتداد عن الواقع الخارجى، ليرصد وجود الشاعر الداخلى فى اللاشعور وما يختزنه العقل الباطن من تجارب وذكريات. وهو ما يؤدى إلى «الغموض المغلق» الذى يأتى كثير منه على سبيل القصد إلى الإغراب أو التغطية على ضعف الموهبة.

ويشير الناقد الكبير إلى أن نقاد المناهج الحديثة أقروا فى نفوس الشعراء الجدد أن الشعر كامل الانقطاع عن العالم الخارجى حتى ليبلغ أن يكون «شفرة» يجتهد المتلقى فى حلها أو فك رموزها.

وأن الغموض دائما قرين العمق، وأن الوضوح قرين السطحية. وهم يدعون تفجير اللغة، بينما غاية الشاعر المجدد فى كل عصر أن يحمِّل بعض الألفاظ دلالات جديدة، أو يضعها فى نسق مبتكر أو يولد منها مجازات غير مألوفة.

يقول د. القط: «وزاد من تلك القطيعة استعلاء الشعراء من المجددين والمجربين على المتلقين إلى حد إنكار وجودهم متعللين أيضا بمصطلح نقدى جديد يقول إن

«النص يتعدد بتعدد قرائه»، وهو قول يفضى بالضرورة إلى إنكار الذوق العام لأبناء العصر الواحد ويلغى وجود المتلقى الذى يمثل فى صيغته المفردة جمع المتلقين ممن يضمهم الزمان والمكان».

ثم يأخذ عليهم «إنكار القيمة»، وأن الإفراط فى مسألة الجنس بتجاربهم لا تعدو أن تكون زهوا بالخروج المتحدى عن المألوف واقتحام المحرم، أو هى «أقرب إلى مراهقة جنسية» أفلتت من غرائز مكبوتة أو محبطة أو معقدة.

وأن قصيدة «النثر» أصبحت تكأة يتكئ عليها كل من تعتمل فى نفسه بعض الخواطر أو بعض التأمل فى النفس والحياة والمجتمع ليصوغها فى كتابات لا تبلغ مبلغ الشعر ذى المستوى الرفيع ولا النثر الفنى ذى الطابع الشعرى، بحيث أصبحت مطية سهلة لكثير من غير ذوى المواهب، وممن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية.

ويعرض د. القط فكرة لامعة مؤداها أن قيمة الوزن لا تنبع من ذلك الإيقاع المطرد الذى تطرب له الأذن فحسب، بقدر ما تنبع من «المواجهة» بين موهبة الشاعر القدير وقيود الوزن فى لحظة الإبداع وما تنتهى إليه هذه المواجهة عند الشاعر الموهوب - غير النظّام - من اختيار صيغة نهائية من بين خيارات عديدة، أى: المواجهة بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

ويعود د. القط إلى فكرته الأثيرة القديمة (التأثر بالغرب) مؤكدا أن أغلب وجوه التجديد فى شعر الحداثة وما يصاحبه من نقد هو فى معظمه أصداء مختلطة لاتجاهات حديثة فى الغرب.

ويختتم د. القط دراسته الجادة بنصيحة ثمينة هى «أن عطاءنا لن يكون أصيلا وكبيرا إلا إذا نبع من التحام حقيقى بين المبدعين ومحبى الأدب والفن، وإلا إذا راعى الشعراء حق المجتمع والمتلقين فى المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين».

وليس من شك فى أن كثيرا من آراء د. القط هى آراء جديرة بالتأمل والوضع موضع الاعتبار الحق، بعيدا عن غلواء الحداثة التى انجرف بعضنا إليها فى بعض الأوقات، لا سيما إذا صدرت هذه الآراء من ناقد كبير فى نزاهة الدكتور القط، ومن صاحب خبرة طويلة فى التذوق الصحى والفرز السليم ومؤازرة التيارات الجديدة فى الأدب. كما أن من الواضح أن كثيرا من آراء الرجل قد دخلها قدر ملحوظ من الانفتاح

والمرونة والسعة والتقبل، وهو ما يتجلى فى ابتعاده الدائم عن الإطلاق والجزم والحكم النهائى، باستخدامه تعبيرات مخففة من مثل «بعض» و «أغلب» و «كثير من» وغيرها من الصيغ التى تقلل من حديدية التقييم. ولا ريب أنه، بهذه الدراسة الضافية، قد عرض رؤيته عرضا موسعا، ربما لأول مرة، فيما يتصل بالكتابات الجديدة فى السنوات الأخيرة.

ومع كل ذلك، ليسمح لنا د. القط أن نسوق بين يديه، بإيجاز، الملاحظات السريعة التالية:

(١) لقد ركز الناقد الكبير كل حديثه المتصل بـ «الشعر العربى المعاصر فى مصر» على أجيال الحداثة فيما بعد الرواد. ولعل ذلك يحمل إقرارا «ضمنيا» من الرجل بأن الشعر العربى المعاصر فى مصر ليس سوى تجارب أجيال الحداثة، وأن ما عداها لا يعدو أن يكون أشباحا هائمة.

(٢) لم يتعرض د. القط لشعر الرواد (وما دار فى دائرته) بأية مؤاخذة، وكأن شعر هؤلاء الرواد خلو من أية عيوب، وكأن كثيرا منه لم يقع فى التكرار وإعادة الإنتاج واجترار ما سبق. كما أنه لم يشر إلى أن القطيعة الحاصلة الآن بين الشعر والجمهور تسرى على شعر الرواد مثلما تسرى على شعر الحداثة، على السواء.

فهل يمكن أن نقارن - مثلا - بين جمهور عمرو دياب وبين جمهور صلاح عبد الصبور أو حجازي أو دنقل؟ على الرغم من أن هؤلاء الشعراء هم من التيار الأول فى الشعر المعاصر (الذى وصفه - فى مستهل دراسته - بان شعراءه يشتركون فى ارتباطهم بقضايا العصر والمجتمع والمزاوجة بين هموم الذات وواقع الحياة العامة، وفى الحرص على أن يصل إبداعهم إلى دائرة واسعة من المتلقين!

إن الشعر كله (بقديمه وحديثه وحداثيِّه) يعانى من أزمة كبيرة هى فى جانب رئيسى منها جزء من أزمة مجتمع بأسره، يتحول تحولات عاصفة بعيدا عن الأدب عامة والشعر خاصة.

(٣) إن د. القط يبنى كل حديثه على الجانب السلبى فى الحداثة، صارفا النظر عن الجانب المضئ والصحى والايجابى فى حركتها. ود. القط غنى عن أن يعرف أن ذلك الوجه السلبى موجود فى كل تجربة وفى كل حركة، وكان - ولا يزال - موجودا فى حركة الشعر الحر نفسها، التى ركبها ضعاف الموهبة والهاربون من الشكل التقليدى

والمدعون، والتى نعرف جميعا أنها ـ حركة الشعر الحر ـ قد صفت نفسها فى أربعة أو خمسة شعراء (في مصر) بينما ذهب العشرات (بل المئات) من مرتكبى التفعيلة وراكبى الموجة أدراج الرياح، لأنهم اتخذوا حركة الشعر الحر «مطية سهلة» لكثير من غير ذوى المواهب، ممن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية».

إن النسبة الصحية الإيجابية من حركة الحداثة لا تحظى بأى اهتمام أو إضاءة من د. القط، حتى يستضئ شعراؤها ـ مهما كانوا القلة القليلة ـ بتنويراته المنيرة، فيستطيعون تطوير الطيب فى عملهم وتجاوز الخبيث. ود. القط كان أجدر بالقيام بمثل ذلك التنوير لأنه هو الذى آخذ لجنة الشعر ـ قبل ربع قرن ـ على أنها لم تدرس هذا الشعر الجديد لتتبين فيه دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، و «تتلمس ماقد يكون فيه من البذور الصالحة التى يمكن أن تنمو بالرعاية والتوجيه».

(٤) يحصر الناقد الكبير حديثه فى السنوات الأولى من شعر وفكر وسلوك شعراء الحداثة، غاضا النظر عن التطورات التى وقعت لتجربتهم الشعرية وآرائهم النقدية وسلوكهم الثقافي: ذلك أن كثيرا من ملاحظات ومآخذ د. القط تنصب تقريبا على المرحلة الأولى المبكرة من شعر وآراء هؤلاء الحداثيين، وهى بالطبع مرحلة الصخب والعنف.

وإذا خلّصنا مواقف هؤلاء الحداثيين من حدة نبرتها ـ وخاصة فى البدايات ـ سنجد أنهم لم ينطلقوا من الغضِّ من الشعراء الرواد، بل إن العكس هو الصحيح: فتقديرنا لصلاح عبد الصبور وحجازى ودنقل ومطر (وغيرهم من كبار الشعراء العرب) ظاهر فى كل مناسبة، من غير أن يكون فى ذلك نفى للاختلاف فى الرأى أو فى الرؤية.

ولعلى أذكّر ناقدنا الكبير باحتفالنا بحجازى ومطر، وبالعدد الخاص الذى أصدرناه من «إضاءة ٧٧» عن أمل دنقل (١٩٨٣)، وبالملفات التى أنجزناها أو ساهمنا فيها عن رواد مثل: العقاد وزكى نجيب محمود وعبد الحميد الديب والسياب وابراهيم ناجى ومحمود حسن اسماعيل وأدونيس وعبد الوهاب البياتى ونازك الملائكة وغيرهم كثيرين.

وأسمح لنفسى بأن أضع بين يدى د. القط قول كاتب هذه السطور (فى ختام دراسته «التجريب: قوس قزح» التى قدمها إلى مهرجان الشعر الثانى، نوفمبر ١٩٩٦):

«إذا كانت حركة الشعر الحر هى أول هزة جذرية فى عمود الشعر العربى التقليدى، فان ذلك معناه أننا مازلنا نعيش - بصفة عامة - فى الإطار الواسع لهذه الهزة الجذرية، حتى وإن كنا - كشعراء الموجة الوسيطة من حركة التجريب المعاصرة - قد بدأنا فى أواخر السبعينات طورا متقدما من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد موجة الشعر الحر نقلات فنية وفكرية ملحوظة»، و «إن القوس الذى فتحته تجربة الشعر الحر لم يغلق بعد، فالألوان فيه تتعدد وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة».

(٥) ليس كل الشعر الحداثى مرتدا عن الواقع الخارجى، فضلا عن أن تصوير دخائل الذات ليس أمرا مناقضا للواقع الخارجى لا سيما إذا كنا نرى أن «الذات» هى نموذج مصغر من الجماعة.

وحتى بالمعنى المباشر للواقع الخارجى، فليس الغالب الأعم من شعر محمد سليمان وعبد المنعم رمضان وماجد يوسف وحسن طلب ورفعت سلام ومحمد صالح وجمال القصاص وعماد أبو صالح مرتدا عن الواقع الخارجى إلى دخائل الذات وحدها. وتستطيع دراسة تطبيقية توضيح ذلك بجلاء. ويمكن الرجوع فى تأكيد هذه الحقيقة إلى دراسات لنقاد كبار حول شعر بعض هؤلاء يتضح منها الارتباط الوثيق بين هذا الشعر وبين واقعه الأعم. منها على سبيل المثال دراسات: صبرى حافظ وصلاح فضل وإدوار الخراط ومحمود أمين العالم وسيزا قاسم ومحمد عبد المطلب وجابر عصفور وأحمد عبد المعطى حجازى وغيرهم.

(٦) إن الشعراء الحداثيين لا ينفِّذون وصايا أو تعليمات نقاد اللغة المحدثين. والواقع ان معظم - بل كل - ملاحظات د. القط على هؤلاء النقاد (الذين يغرقون فى الإحصاءات الكمية ويتجاهلون القيمة) هى نفس ملاحظاتنا بالتمام، ونحن نعانى منها مثلما يعانى د. القط، بل ربما كانت معاناتنا أشد، لأن الضرر يقع علينا مباشرة حينما تسوِّى هذه الاتجاهات الكمية الوصفية المحايدة بين الغث والثمين، فى رصدها الاجرائى الإحصائى الذى لا يفرق بين الشعر الجميل والشعر الردىء.

وإذا كان النقاد المدمِّرون يقومون بهذه الأضرار البالغة، فماذا فعل النقاد الناضجون الصحيون البناءون؟

(٧) لم يقصد شاعر حداثى من «تفجير اللغة» إلى نسفها بالديناميت. إن المعنى الصحى الذى آمنا به فى مسألة تفجير اللغة هو نفسه المعنى الذى أشار اليه د. القط

حيث «شحن اللغة بدلالات جديدة، ووضعها في نسق مبتكر، وتوليد مجازات وعلاقات جديدة».

أما أولئك الشعراء الذين يتمسحون في «تفجير اللغة» لتغطية الجهل والركاكة وفقر الأدوات الأساسية لامتلاك اللغة، فهم خارج قضيتنا، وينبغي أن يكونوا خارج قضية د. القط، وهو الناقد المخضرم الذي يستطيع أن يفرز الزائف من الأصيل.

(٨) أما أن «النص يتعدَّد بتعدُّد قرائه»، فلسنا نجد غضاضة ولا تجاوزا غير مساغ في فكرة كهذه. إن النص الغني الموحي هو الذي لا ينحصر في معنى واحد وحيد، أو تأويل مبذول مباشر يسلم نفسه من اللقاء الأول، وإلا فان النص سرعان ما سوف يموت.

وهذه الفكرة ليست اختراعا لشعراء الحداثة الجدد فقط، فقد اعتنقها كثير من رواد الشعر الحر الكبار، مثل صلاح عبد الصبور الذي قال «لا تأخذ قصيدتي بسهولة فان كتابتها لم تكن سهلة»، وأكد أن القصيدة التي تسلم نفسها منذ الوهلة الأولى قصيدة غير مبدعة.

(٩) فكرة «المواجهة» بين قيود الفن وقدرة الموهبة فكرة باهرة، لكن هذه المواجهة ليس من الحتم أن تتجلى فقط في «مسألة الوزن» - كما يرى د. القط - فهناك في العملية الإبداعية مجالات عديدة يمكن أن تظهر فيها فكرة المواجهة بين قيود الفن وقدرة الموهبة، مثل مسألة اللغة أو مسألة تجديد المجاز أو مسألة التكثيف أو مسألة رصد الواقع وغيرها من تحديات يمكن أن يقابلها الشاعر وتكون معركته فيها هي التوفيق بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

وهنا، فان الدعوة إلى عدم الاهتمام الزائد بالوزن ليست بالضرورة هربا من هذه «المواجهة»، بقدر ما هي التماس لأنواع أخرى من المواجهة والتحدي والمعركة. ولعل ذهاب الشاعر المجدد إلى صنع قصيدة تخلو من العنصر الجبار الذي هو «الوزن» أن يكون نوعا خاصا من أنواع المواجهة، هو أشبه باللجوء إلى لزوم مالا يلزم.

وعلى أية حال، فقد قلنا مرارا في مسألة الوزن وقصيدة النثر: إن خلو النص من الوزن ليس دليلا في ذاته على الشعرية، كما أن امتلاء النص بالوزن ليس دليلا في ذاته على الشعرية. فمناط الشعرية ليس في انتفاء الوزن أو حضوره، بل هو في الشعر نفسه.

(١٠) ونخلص، بعد كل ذلك، إلى دعوة د. القط لنا جميعا إلى أن نراعى حق المجتمع والمتلقين فى المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين. وهى الدعوة التى نقدرها حق قدرها، ونحاول أن نحققها قدر المستطاع، حتى وإن استدركنا قائلين: نعم لابد أن نراعى حق المتلقين فى المتعة، لكن المتعة نفسها لها صور مختلفة. فالمتعة تتنوع، وتتطور بتطور العصور والمجتمعات والفنون.

* * *

الدكتور عبد القادر أب كبير من آبائنا.

وليس صحيحا ما يشاع عن جيل الحداثة من أنه جيل يسعى لقتل الآباء، بل إننا نؤمن عميق الإيمان بأن من لا أب له لا وجود له، وأن الفن لا يولد «سفاحا».

قد نختلف مع الآباء، قد نسعى إلى تجاوزهم (وهذا يسعدهم بلا شك) فننجح أو نفشل، لكننا فى كل حال نقدر جهدهم ونقوم على أساس من دورهم فى ارتياد طرق وعرة، لم يكن باستطاعتنا السير فيها ولا الوصول إلى غايات جديدة بها، مالم يعبدوها لنا ويشقوا الطريق.

فى هذا الإطار فان الدكتور القط أب كبير، نافح عن حركة الشعر الحر حينما كانت المنافحة عنه تجلب لأصحابها تهمة الغضّ من تراثنا ومقدساتنا، وتجلب تهمة العمالة ونقص الوطنية وهدم ركائز الأمة. أب نحبه كثيرا، ونشاكسه كثيرا. لكننا دائما نحترمه، ونحترم احترامه لنفسه وللآخرين. ونحترم سعة صدره ورفعة أدائه الكريم.

كل سنة وأنت طيب يا دكتور القط.

(١٩٩٧)

الجواهري شاهد على القرن: جراح الضحايا فمٌ

رحل الجواهري، أي رحل شاهد على القرن. فالرجل الذي كان مولده افتتاحا لبدء مسيرة القرن، وكان موته إيذانًا بلملمة أزيال القرن، ليختتم مسيرته ويرحل بعد ثلاث سنوات، هو الرجل الذي عاش ورأى مائة عام من الشعر التقليدي العمودي ملأت سماءَ الديباجة العربية الكلاسيكية في صلابةٍ لا تنثني وثبات على العمود لا يريم.

هل كان ذلك فضيلة كبرى، أم كان مثلبةً قاتلة؟

يرى عبدالوهاب البياتي أن الجواهري هو بوصلة الشعراء وقطبهم ونجمهم وإمامهم، به يهتدون، وبرعايته وأبوّته يحتمون، وبشعره يكبرون.

ويحكي البياتي أنه في بداية الخمسينات، زار العراق الشاعر اللبناني المعروف أمين نخلة، فأقام له أحد الأدباء العراقيين حفلَ تكريم في بيته، وكان الأستاذ الجواهري في طليعة المدعوين، «فأتيحت لي فرصة الحديث معه لأول مرة، فشعرت بسعادة غامرة «وتصورتُ» معه، وما زلتُ محتفظًا بالصورة. والتقينا بعد ذلك عشرات المرات، وبخاصة في اتحاد الكتاب العراقيين الذي كان الجواهري رئيسًا له، وكنتُ أنا أحد أعضاء الهيئة الإدارية فيه، ثم كُسرتْ حبَّاتُ مسبحة الزمن، فتفرّق العراقيون من جديد، وصاروا يتامى ولاجئين في كل مكان، كما هو الحال الآن:

«ونحن من منفىً إلى منفىً ومن بابٍ لبابْ

نزوي كما تزوي الزنابق في الترابْ.

فقراءَ يا قمري نموتْ

وقطارنا أبداً يفوتْ»

ولايقف البياتي عند هذا الحد العاطفيّ في حديثه عن الجواهري، بل يتعداه إلى حكم نقدي قاطع جازم، حينما يقول إن هناك قمتين شامختين في الشعر العربي، أعلى سنامًا من القمم الأخرى هما: المتنبي والجواهري. ولأني من معاصري الجواهري - يقول البياتي - فأنا أكثر ميلاً إليه، فقصائدهُ تقرأ من ألفها إلى يائها، لتماسكها، ووحدة

موضوعها المسكونة بالتمرد والثورة والإبداع، بعكس قصائد الآخرين، التى تموت أو تهبط من عليائها بعد البيت الرابع.

وليس البياتى وحده هو الذى يقرن بين الجواهرى والمتنبى، فالكثيرون من أهل النقد والشعر والأدب يعقدون هذه الرابطة، تقديراً منهم لمتانة الأداء وفخامة السَّبك وقوة اللغة وشدّة الطموح فى شعر الجواهرى.

على أن شهادة البياتى تكتسب بُعداً خاصاً يعطيها تميزاً ودلالةً منفردين، نظراً لأنه واحد من رواد حركة الشعر الحر التى تمردّت على العمود التقليدى، وفى القلب منه شعر الجواهرى.

* * *

برحيل محمد مهدى الجواهرى يتصدّع ركنٌ من الركنين الرئيسيين اللذين كانا ينهض عليهما معبدُ الشعر العربى التقليدى الحديث.

فقد درج النقاد العرب على اعتبار الجواهرى (الشاعر العراقى الكبير) وعبدالله البردونى (الشاعر اليمنى الكبير) أخرَ نفحةٍ من عبير «الإحياء» الشعرى للعمود القديم، ذلك الإحياء الذى بدأه محمود سامى البارودى فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن العشرين.

اتفق مؤرخو الأدب العربى على أن الشعر العربى كان قد وصل ـ مع القرن الخامس الهجرى ـ إلى حالة من التردّى والركود مشهودةٍ، واستمرت هذه الحالة طوال عصور ملوك الطوائف وعهود المماليك والدولة العثمانية، بما يسمى بالعصور العربية الوسيطة.

ثم تضافرت عواملُ عديدة على خلخلة البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية العربية الوسيطة، فى اتجاه أن يدخل المجتمع العربى ـ أو يشارف ـ العصر الحديث. من هذه العوامل: الاستعمارات المختلفة (كالحملة الفرنسية فى مصر والجزائر ولبنان) وإرسال البعثات التعليمية إلى الغرب (الطهطاوى وابن باديس)، وإنشاء مدارس محلية للترجمة والألسن، وقيام مساجد كبرى مقام الجامعات التى يمتزج فيها علم اللاهوت بعلم الناسوت (مثل الأزهر فى مصر، والقرويين بالمغرب، والنجف الأشرف بالعراق: وهو الذى تلقى فيه الجواهرى علومه الأوليّة)، وقيام المدن الساحلية والتجارية، وظهور بذور واهنة لصناعات بسيطة ورأسماليات خفيفة، وبدايات تكوين جيوش وبرلمانات وقوانين!

هكذا صارت المجتمعات العربية فى حاجة إلى نهضة أدبية جادة: تُقيل الكتابة العربية من وهدتها خلال عصور التردى والانحطاط والتكلس من جهة، وتتواءم مع متغيرات الأطوار العصريّة الجديدة، بما فى ذلك مواكبة الاحتكاك العنيف بالغرب من جهة ثانية.

وقاد محمود سامى البارودى هذه النهضة الأدبية الجادة، فيما أسماه المؤرخون «إحياء» العمود الشعرى، والعودة به إلى ديباجته الزاهية أيام عصوره الزاهية، التى كان فيها «ديوان العرب».

ومع وفاة البارودى عام ١٩٠٤ تخوّف المتابعون من أن تخبو شعلةُ الإحياء بعد رحيل حامل الشعلة، رب السيف والقلم، لكن أحمد شوقى كان يتأهب لالتقاطها، ومعه نفرٌ من الشعراء المكينين: حافظ ابراهيم وخليل مطران وجميل صدقى الزهاوى ومعروف الرصافى وبدوى الجبل وغيرهم. هذه النخبة هى التى جعلت نهضة الإحياء تياراً كبيراً هادرا، لا مجرّد معجزةِ فردٍ، كما كان الأمر مع البارودى.

تسيّد هذا التيار الكبير الهادر بعض العقد الأول من القرن وكلَّ العقد الثانى وبعضَ العقد الثالث. لكن مياها حيّةً جديدةً كانت تجرى فى نهر «ديوان العرب»:

نشأت مدرسة «الديوان» (العقاد وشكرى والمازنى)، ونشأت مدرسة المهجر (أو قل: مدرسة «الغربال»: نعيمه وجبران وأبو ماضى وأبو شبكة)، ونشأت مدرسة «أبوللو» (أبو شادى ومحمود طه وناجى والشابى). وتوالت السهام، النقدية والشعرية، على الاتجاهات التقليدية المكينة السابقة.

بجملة واحدة: تبددّت المدرسة التقليدية إلى فِرَقٍ رومانتيكية عديدة، تنادى جميعها بتجديد لغة الشعر وموضوعاته، وباتصاله الحميم بالطبيعة، وبتعبيره عن «ذات» المبدع.

لكن محمد مهدى الجواهرى كان يبزغ.

وكان صوته الشاب - حيث لم يكن بلغ العشرين بعد - يجلجل، حادياً ثورة «العشرين» العراقية فى مواجهة الاحتلال الانجليزى:

«لعل الذى ولّى من الدهر راجعُ

فلا عيشَ إن لم تبقَ إلا المطامعُ

لنا فـــيـكَ يانشــئَ العــراق رغــائبٌ

أيــعــفُ فــيـهــا دهــرُنا أم يمــانــعُ

ســتــأتيك يا طفل العــراق قــصــائدى

وتــعــرف فــحــواهــن إذ أنــتَ يــافــعُ

ســتــعــرف مــا مــعنى الشــعــور وكم جنتْ

لنا مــوجــعـــات القلب هذى المقــاطعُ.

وفى الوقت الذى رحل فيه شوقى (١٩٣٢)، وبدا أن الكلاسيكية تسلّم حصونها المنيعة، كانت زمرةٌ فتيةٌ تصعد قويةً راسخةً،غير هيّابةٍ من سهام الرومانتيكيين الطائرة فى أفق العرب.

لحظةَ رحيل البارودى كان الجواهرى قد ولد قبل عامين، ولحظة رحيل شوقى كان الجواهرى فى الثلاثين من عمره قد استوى نضجًا ومكانًا. وصاحبه فى الصعود ثلةٌ مميزةٌ، مثل سعيد عقل فى لبنان، والبردونى فى اليمن، وسليمان العيسى فى سوريا، ومحمد التهامى فى مصر (على اختلاف بينهم فى القَدْر والقُدْرة، وعلى تباين بينهم فى المنبع والمصبّ).

وعندما هدرتْ موجة الشعر الحر هدرتها الجارفة، التى أزاحت عن السماء العربية كلاً من المدرسة التقليدية والمدرسة الرومانتيكية على السواء، وامتلكت ناصية الوجدان العربى الحديث، كان الجواهرى فى الخمسين قد استوى علواً ومَكانةً.

ورويداً رويداً كانت «الفرقة الناجية» من كبار العموديين الأحياء تصفى الثلة الفتيةَ التى صاحبت الجواهرى، وتستصفى منها اثنين لا ثالث لهما: الجواهرى والبردونى.

كانت لهذا الاستصفاء حكمةٌ واضحةٌ: إن كل شاعر من هذه الثلة الفتية - غير هذين المصطفيَيْن - كانت لديه ثغرةٌ أخرجتْه من التصفيات:

كانت ثغرةُ سعيد عقل طائفيته وإقليميته. وكانت ثغرةُ محمد التهامى تنقله فى الصراعات العربية من غصن إلى غصن فى رشاقة تفتقر إلى أصالة الانتماء. وكانت ثغرةُ سليمان العيسى خشونة الأدوات الفنية وعسر الطواعية فى الأداء.

أما المصطفيان - الجواهري والبردوني - فقد كان شأنهما مختلفًا : عرامةٌ في الغناء، ليونةٌ في الأداء، نصاعةٌ في الموقف، شمولٌ في الرؤية، سلامة في الانحياز، سيطرة على اللغة إلى حد الدلال والتدلل والدلالة:

«أعيذ القوافي زاهيات المطالع
مزامير عزّاف، أغاريدَ ساجعِ
لطافًا بأفواه الرواة نوافذاً
إلى القلب يجرى سحرُها في المسامع
تكاد تحسّ القلبَ بين سطورها
وتمسح بالأردان مجرى المدامع
برمتُ بلوم اللائمين،وقولهم:
أأنتَ إلى تغريده غير راجعِ
أأنتَ تركتَ الشعر غير محاولِ
أم الشعر إذ حاولتَ غير مطاوع
وهل نضبتْ تلك العواطفُ ثرّة
لطافًا مجاريها، غزارَ المنابع
أجبْ أيها القلبُ الذى لستَ ناطقا
إذا لم أشاوره، ولستَ بسامع
وحدِّث فإن القومَ يدرون ظاهراً
وتخفى عليهم خافيات الدوافع
يظنون أن الشعر قبْسةُ قابسٍ
متى ما أرادوه، وسلعةُ بائعِ

كانت أجيالُ الشعر العراقي الحرّ تتوالى أمام عينيْ الجواهري: بدءاً من الروّاد كالسياب والبياتي ونازك الملائكة، مروراً بشعراء الستينات وحركة «شعر ٦٩» ببياناتها المدويّة وشعرها غير المدوي،وانتهاءً بشعراء الحداثة وما بعد الحداثة. وهو أمام

كل ذلك التوالى المتغير والمغيِّر لم يزدد إلا صموداً وشمولاً وشموخًا. يتنوّع ويتجدّد ويتطوّر، داخلَ إطاره التقليدي لا يبرح ولا يهرع، حتى صار بالنسبة لتلك الأجيال المتتالية المجددةُ - التى يهاجمه بعضها - نموذجًا على الشاعر «العابر للأجيال»أو «العابر للمدارس»، ومثالاً على الأبوّة الواسعة التى تصون ولا تبدّد.

ولعل شهادة زهير الجزائرى - أحد نقاد الستينات البارزين فى العراق - تكون، هنا، ذات مغزى متفرد. يقول الجزائرى: «متطرفين كنا فى حداثتنا، نعتبر أنفسنا نبتةً منقطعة عما سبقها من أجيال، ونستخف بالعمود باعتباره مرحلة بداوة القصيدة. ولكن، حين قرأ الجواهرى شعره تحرك فينا هذا الإيقاع المتأصل الذى يمتد إلى بيوتنا وتراتيل الأدعية وهدهدات أمهاتنا. ذاكرته الصورية ومجازاته وروحه الغاضبة حركت فينا العراقى حتى وإن تباعد المثقف».

ويلخّص الجزائرى هذه العلاقة المركبة بين الجواهرى (كعميد للعمود القديم)وبينه هو ورفاقه (كممثلى تيار التحديث والحداثة) بقوله: «مع الجواهرى كنا تراقب المشاهد (فى القطار العائد بالجواهرى بعد نفى إلى وطنه فى أخريات ١٩٦٩) وندرك أن هذه المجازات التى صنعها أصبحت جزءاً من تصوراتنا الجمالية لما نراه من نافذة القطار».

وقريبٌ من هذه المعانى ما قصده عبدالوهاب البياتى حينما أشار إلى أنه يحسُ من خلال الجواهرى بالعراق يتجسّد من جديد وينفض عنه الرمادَ، ويقوم سليما معافى، مثل طائر الفينيق. وحينما أشار إلى أن الرجل عاش عصر القتلة، وشاهدهم يموتون أمام عينيه، الواحد بعد الآخر، وظل هو وشعره الشاهد الحى على الظلام الذى ساد العالم العربى خلال هذا القرن الملئ بالثورات والخيبات والانكسارات والهزائم.

والحق، أنه على الرغم من أن ميل الجواهرى للمحكومين (لا الحاكمين) كان هو الميل الأغلب على حياته وشعره، إلا أن علاقة الجواهرى بالمحكومين والحاكمين كانت تنتابها فى بعض الأحايين حالةٌ من المراوحة المرتبكة، الحائرة المحيرة. هذه المراوحة المرتبكة هى ما حاول ناقد الستينات الحداثى - الجزائرى - أن يفهم سرَّها من الرجل نفسه، وقد أجابه: «فى أول شبابى ومع انتقالى من بيت النجف الضيّق إلى قلب البلاط الملكى، وبين محفل السياسيين الدهاة، راود الجواهرى المعمّم الغرّ الطموحُ بأن يكون وزيراً أو رئيساً للوزراء، وهو يرى عمائم مثله تصل إلى هذه المناصب. وكنتُ أحاول أن أجدَ توافقًا بحيث أكون مع الناس ومع الحاكمين فى وقتٍ واحد.

على أن أخطر ما في الجواهري، هو أنه الشاعر الذي اتخذه النقادُ - التقليديون والحداثيون على السواء - مثالاً على أن العمود التقليدي يستطيع - إذا توفر له شاعرٌ فذ - أن يستوعب كل المضامين الجديدة وشتى الصور والتصورات والرؤى الحديثة والحداثية. وعلى ذلك فإن جوهر الشعر - عند هؤلاء النقاد - ليس في شكله، عموداً كلاسيكيا كان أو عموداً حرًا، وإنما هو في قدرة الشاعر المطبوع على ملء ذلك العمود القديم برؤاه المتقدمة: فكريًا وفنيًا.

وأنا مازلتُ أذكر كيف كان مفكرنا الكبير محمود أمين العالم دائم التذكير، لنا ولغيرنا، بنموذج الجواهري والبردوني، للتدليل على أن الأمر ليس أمر الوعاء، بل هو أمر ما في الوعاء، وأمر القدرة العالية لدى الشاعر المتمكن على تطويع قيود العمود لحرية الشاعر الرؤيوية والجمالية.

ولعلي كنتُ - ومازلتُ - أختلف مع رأي مفكرنا الكبير، انطلاقا من أن الأشكال والأطرَ - في الفن بخاصةٍ ليست في ذاتها خلواً من دلالة فكريةٍ وفلسفيةٍ ومضمونيةٍ، بصرف النظر عن محتواها، لأن الأشكال - في نظري - ليست اعتباطًا وليست مجانًا.

وكنتُ - ومازلتُ - أظن أن لحظتنا الراهنة قد فارقت الغناء والاتزان والهندسة المنضبطة والثنائية والانشادية الجمعية وغير ذلك مما يحفل به معنى شكل العمودالتقليدي في ذاته، قبل أن يمتلئ بأيّ مضمون. فإذا امتلأ بمضمون متقدم أو متحرك أو داع للحرية والتقدم والتغيير، صرنا أمام تناقض زاعقٍ: شكل هو الثبات والقيد والتراجع، ومضمون هو التغير والحرية والتقدم.

كان ذلك - ومازال - هو تصوري الثابت، لكن هذا التصور الثابت كان يرتبك قليلاً ويهتز بعض الاهتزاز أمام نموذج محمد مهدي الجواهري. فأسارع بالاحتماء في المقولة الصائبة المنقذة: لكل قاعدةٍ استثناء.

والحقّ أن إيمانَ النقاد - التقليديين والحداثيين على السواء - بأن الجواهري (والبردوني معه) دليلٌ على قدرة الشعر العمودي على احتواء شتى الرؤى الحديثة، ليس راجعًا فحسب إلى الكفاءة الفنية المذهلة والطاقة التقنية المهيمنة اللعوب لدى الجواهري، بل هو راجعٌ كذلك إلى نصاعة الموقف الوطني والاجتماعي والإنساني عنده.

فلقد اعتاد البعض منا - في الخمسين عامًا الأخيرة خصوصًا - على الربط بين الشعر العمودي وبين المواقف المحافظة أو المهادنة أو الرجعية في القضايا الوطنية

المتصلة بتحرر الوطن واستقلاله وفى القضايا الاجتماعية المتصلة بالعدالة بين أبنائه. كما اعتاد البعض منا - فى المقابل - على الربط بين الشعر الحر وبين المواقف التقدمية فى استقلال الوطن وحريته وفى العداء للاستعمار والانتماء للعدالة الاجتماعية.

وهاهو الجواهري مجددًا يثبت أن ذلك الربط غير مطلق الصواب: هاهو الشاعر العمودى يقدم فى أرضه ووطنه أجمل الأناشيد، ويقف بصلابةٍ ضد السلطات الرجعية فى بلاده عبر العهود جميعًا، مدافعًا عن كرامة الإنسان العراقى والعربى فى مواجهة الاستعمار (وحلفائه المحليين) وفى مواجهة الظلم والفقر على السواء. وهو فى ذلك يدفع الثمن تلوالثمن، بالنفى والعزل والتشريد (شأن شعراء الشعر الحر المناضلين، بل كثيراً ما كان موقفه أنصع من موقف بعض شعراء الشعر الحر، وكثيراً ما كان الثمن الذى يدفعه أفدح، إذ وصل فى بعض الأحيان إلى حدّ سحب الجنسية العراقية عنه، كما حدث معه ومع عبدالوهاب البياتى منذ عامين!)

صحيح أنه لا يمكن لأى حاكم أن يسحب الجنسية من أى مواطن (وإن كان بإمكانه أن يسجنه أو يقتله)، وصحيح أن الجواهرى والبياتى، كما قلنا فى حينها، هما اللذان يعطيان العراق جنسيته (وعراقيته) لا العكس. وصحيح أن الأمر كله أسفر ساعتها - بعد هبّة المثقفين العرب للتضامن مع الرائدين - عن هواءٍ فى هواء. لكن الصحيحَ قبل ذلك أن «أبا فرات» صاحب المائة عام قد عانى التشريد والاضطهاد مثلما يعانى شاب فى الريعان، ومثلما يعانى شاعرٌ من أهل «التفعيلة» ممن نربط بينهم وبين النضال من أجل العدالة والتحرر.

ولعلنا جميعا نذكر له أبياته الملتهبة فى رثاء أخيه جعفر، تلك الأبيات التى صارت مادةً من مواد الحكمة السارية على لسان العرب:

«أتعلم أم أنتَ لا تعلمُ
بأن جراحَ الضحايا فمُ
فمٌ ليس كالمدّعى قولةً
وليس كآخرَ يسترحمُ
يصيح على المدقعين الجياع
أريقوا دماءكمو تُطعموا

أتعلم أن جـــراحَ الشـــهـــيـــدِ
تظلّ على الثـــأر تســتـــفـــهمُ
فـــقل للمـــقـــيم عـلـى ذلـةٍ
هجـــينًا يُسَـــخـــر أو يُلجمُ
تقـــحّمْ ـ لُعنتَ ـ أزيزَ الرصـــاص
وجـــرِّبْ من الحظ مـــا يُقـــسمُ
فـــإمـــا إلى حـــيث تبـــدو الحـــيـــاة
لعـــيـــنيك مكرمـــةً تُغنمُ
وإمـــا إلى جـــدث لم يكن
ليـــفـــضله بيـــتُكَ المظلمُ»

* * *

إنى لأعجبُ كيف يمكن أن يخونَ الخائنونْ
أيخون إنسانٌ بلادَه؟
إن خان معنى أن يكونَ فكيف يمكن أن يكون؟
الشمسُ أجمل فى بلادى من سواها والظلامْ
حتى الظلامُ هناك أجملُ،
فهو يحتضن العراق.

بهذا النشيج الحزين الجميل تحدّث بدر شاكر السياب فى قصيدته «غريب على الخليج»، وهو يقضى الأيام الأخيرة فى مستشفاه بالكويت، قبل الرحيل. ومثلما مات بدر غريبا عن شمس العراق وظلامها، مات الجواهرى غريبا عن النجف الأشرف وعن نخيل العراق. وقبله بعام كان بلند الحيدرى قد رحل ملفوفًا فى ضباب لندن.

* * *

اجتمع الكل على مسألة جوهرية فى محمد مهدى الجواهرى، هى أنه قامة سامقة من قامات الشعر التقليدى فى القرن العشرين.

بعد هذا الاجتماع الرئيسى، يختلف الرأى في الجواهرى، وخاصة بين الشعراء والنقاد الحداثيين من أهل التطوير والتجريب. وهو اختلافٌ يعبّر عن الموقف المركب المعقّد الذى يقفه هؤلاء الشعراء والنقاد الحداثيون من هذا الأب الغنى الشامخ.

يرى الشاعر المصرى جمال القصاص أن الجواهرى أخلص طيلة حياته المديدة لشكل شعرى واحد، هو الشكل العمودى الكلاسيكى، وأبى أن يغيِّره أو يجترحه أو يجرِّب - ولو مرة واحدة - أن يراه من زوايا مختلفة. وعلى ذلك، فإن الجواهرى قد حاول أن يجدّد من داخل الإناء نفسه. لم يشأ أن يقلبه أو يكسره أو يغيره ليغامر بسياقات وعلاقات جديدة بين الإناء وما يحتويه، أو بينه وبين العالم الذى يدور من حوله.

هكذا انتمى الجواهرى بشعره الفخم الفخيم إلى جسد هذا العصر، لكن روحه ظلت قابعة على العتبات، مترددةً، متوجسةً من الولوج إلى الداخل بكل عتمته وركامه الذى يفوح بالعفن الناصع.

من الضفة نفسها يؤكد الشاعر اللبنانى عبده وازن أن الجواهرى شاعرٌ عباسيٌّ يحيا فى القرن العشرين ويشهد على مراحله السياسية من غير أن يتأثر بأىٍّ من ثوراته الشعرية والشكلية. وفى نزعته السياسية التحررية كان ذلك الشاعر الجرئ الذى لايهاب الحكامَ ولا الأنظمة، لكنه لم يستطع أن يستوعب ثورةَ الحداثة ولا حركةَ الشعر الحر، ولم يتمكن من استيعاب قصيدة النثر. ويتساءل وازن: وكيف لشاعر مثله أن يجارى الحداثة وهو يعيش تحت خيمة المتنبى وأبى فراس وأبى العلاء؟

عاش الجواهرى عصره مقدار مارفضَ عصره، فكان شاهداً عليه من دون أن يتخلى عن تاريخه الشخصى وعن أهوائه. وصورته كشاعر تقليدى ومجدّد سيفتقدها «ديوان» العرب.

يقول الجواهرى فى قصيدته «أبو العلا المعرى»:

أجللتُ فيك من الميزات خالدةً
حرية الفكر والحرمان والغضبا
مجموعة قد وجدناهن مفردةً
لدى سواك ممن أغنيننا أربا
فربَّ ثاقبِ رأى حطَّ فكرته

غُنمٌ فـــسفَّ، وغطى نورها فـــخـــبـــا
وإن صـــدقت فـــمـــا فى الناس مـــرتكبٌ
مـــثل الأديب أعـــانَ الجـــورَ فَـــا رتكبـــا

مهما يكن من أمر تعدد الآراء فى الجواهرى، فالذى لا ريبَ فيه أن هذا الشاعر الكبير كان قد صار ـ بشعره وسيرته ـ برهانًا ناصعًا عند الكثيرين من النقاد، التقليديين والمحدثين والحداثيين، على أربع قضايا رئيسية:

الأولى: هى أن الشعر العمودى التقليدى لم يستنفد دورَه نهائيًا بعد فى مجتمعنا العربى الراهن، على الرغم من افتراض دخول هذا المجتمع إلى العصر الحديث، وعلى الرغم من بروز وانتشار ثورة الشعر الحر (شعر التفعيلة) منذ خمسين عاما، حتى صار النغمة شبه السائدة.

ويقيم أصحاب هذه القضية موقفهم على أن مجتمعنا العربى لم يدخل مرحلة التحديث دخولاً صحيًا جذريًا شاملاً، وأن هذا المجتمع ماتزال به (فى بنيته الداخلية، وقوى وعلاقات إنتاجه، ورؤاه للعالم) أخلاطٌ من العصور السابقة على الحداثة ومن قيمها الاجتماعية والفكرية والجمالية: إقطاعية وريفية وبدوية. وعلى ذلك فإن الشعر العمودى مازال يعبر عن بعض هذه الأخلاط التى ما تزال حيّةً فى ثنايا مجتمعنا (الحديث).

إن هذا المجتمع الهجينى الذى دخل الحداثة دخولاً مشوَّهًا: بعلاقات شبه إقطاعية شبه رأسمالية (كما يقولون) من ناحية، وفى حضن الاستعمار من ناحية ثانية، وبدون ثورة كاملة من طبقاته الوسطى من ناحية ثالثة، وفى كنف عسكر نظرية «الكلُّ فى واحد» الشمولية الأحادية من ناحية رابعة، وباقتراضه مظاهر التحديث لا مخابره من ناحية خامسة، لابد أن تجئ صوره الأدبية (والفلسفية والقانونية) خليطًا متداخلاً تتجاور فيه الأنماط القديمة والأنماط الحديثة، فى المجتمع والأدب على السواء.

والثانية: هى أن الوطنية والتحرر والعدل الاجتماعى والديمقراطية وشتى قضايا المجتمع المدنى الحديث ليست حكراً على حركة الشعر الحر، التى نشأت فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، كما استقر اعتقادُ كثيرٍ من النقاد والقراء من أبناء الأجيال الجديدة.

ولقد ساد عند الكثيرين - فى المقابل - ظن بأن الشعر العمودى هو صنو الرؤية الفكرية المتخلفة والرؤية السياسية المحافظة، أو الرجعية، أو - فى أفضل الحالات - المهادنة المنصرفة عن القضايا الوطنية والاجتماعية الملتهبة، بالتحليق فى الخيالات الهائمة.

وعلى الرغم من وطنيات البارودى، وتاريخيات شوقى وشعبيات حافظ ابراهيم وقوميات على محمود طه وناجى وسليمان العيسى وأبى سلمى وبدوى الجبل، فإن مفهوم «الالتزام فى الأدب» لم ينشأ إلا مع حركة الشعر الحر، بما يوحى إيحاءً قويًا بأن الشعر ما قبل الحر لم يعرف الالتزام بقضايا الوطن والمواطن.

وهنا فإن الجواهرى بفرائده الوطنية والاجتماعية المكينة يبرهن على خلل هذا الربط الميكانيكى بين الشعر الحر والموقف التقدمى من جهة، وخلل الربط الميكانيكى بين الشعر العمودى والموقف السياسى المحافظ من جهةٍ ثانية.

الثالثة: هى أن الفن ليس بأشكاله، وإنما هو بما تحتويه هذه الأشكال من رؤى وتجارب ومواقف من الكون والمجتمع والانسان.

الرابعة: هى أن الشعر عديدٌ وكثيرٌ ومتنوع، ومنابعه لا تحصى، وأنه ليس هناك بابٌ واحدٌ وحيدٌ يأتى منه الشعر، ومن سواه لا يأتى.

وينبنى هذا الاعتقاد على أن مجتمعنا نفسه - الذى هو مصدر كل أدب وكل فلسفة - هو مجتمع متعدد التشكيلات الاجتماعية، متنوع، متكثر. ومن ثم فإن تنوّعه وتكثّره يفرزان تنوعًا وتكثراً وتجاوراً فى الصور الأدبية والجمالية المجسِّدة له. كما ينبنى على أننا إذا كنا ننادى فى الفكر السياسى بعدم احتكار السلطة لإدارة شئون البلاد، فإن علينا ألا نحتكر الجمال.. وإذا كنا ندعو إلى كسر نظرية «الكل فى واحد» فى السياسة والاقتصاد والأحزاب، فإن علينا أن نكسرها فى الإبداع. وإذا كنا نستخدم العبارة الدينية البليغة «لست عليهم بمسيطر» فى مواجهة قاهرينا من أجل حماية حريتنا، فإن علينا أن نوجهها لأنفسنا حتى لا ندرأ سيطرة الآخرين علينا بسيطرتنا نحن على الآخرين.

والحقيقة الباهرة هنا: أن الجميع فى حاجة إلى التسامح.

* * *

هذه هى القضايا الأربع الرئيسية التى يعدّ محمد مهدى الجواهرى (ومعه نخبةٌ قليلةٌ من كبار شعراء العمود التقليدى المعاصرين) برهانًا ساطعًا عليها عند كثيرين من النقاد ومن محبى الأدب.

ويمكن بالطبع ـ من زاوية نظر غُلاة الحداثيين من أمثالي ـ أن نختلفَ مع بعض هذه القضايا، وعلى وجه الخصوص مع الفكرة القائلة بأن الفن ليس بأشكاله بل بمضامينه التى نصُبها فى الأشكال مهما كانت هذه الأشكال قديمةً. وذلك لأن هذه الفكرة تفصل ـ فى اعتقادى ـ بين الشكل والمضمون من جهة، وتفترض أن الأشكال الأدبية مجرد أوعية زجاجية محايدةٍ لا دلالة فكرية لها، متغاضية عن أن «الأشكال حاملة أيديولوجيا» من جهة ثانية، وهى أخيراً تعزل الأشكال عن كونها صوراً للحياة الاجتماعية وللقيم الغالبة فيها.

أقول إنه يمكن الجدال فى بعض هذه القضايا، لكن الذى لاجدال فيه هو أن نموذج الجواهرى جديرٌ بأن يجعلنا نعيد النظر فى قصر مفهوم «الإلتزام» فى الأدب على حركة الشعر الحر، وأن نعيد النظر فى قصر مفهوم «المناضل» الوطنى على أهل الأجيال الثقافية الجديدة. بل أكاد أشتط وأقررّ أن الجواهرى فى كلٍّ من مفهوم «الالتزام» ومفهوم «المناضل» الوطنى قد فاق الكثيرين من أبناء حركة الشعر الحر وأبناء الأجيال المدنية الحديثة معا.

كما أن الذى لا مراءَ فيه، هو أن شعر الجواهرى، بتمكُّنه واقتداره الجارف، قد استطاع أن يعبر عن العديد من الرؤى والخلجات والمواقف التى يعبِّر عنها الشاعر المحدث أو الحديث، وهو بذلك شاعر «معاصر» بامتياز، إذا فهمنا المعاصرة بمعناها الأوسع الذى لا ينحبس فى مدرسة ضيقةٍ أو صندوق حديدىٍّ مغلق.

وإن بقيتْ بعد ذلك الإشكالية غير محلولة: مضمون حديث فى شكل قديم؟

ولعلى أعترف ـ مع كل ذلك ـ أن مثال الجواهرى يجعل يقين المرء ـ باستحالة المضمون الحديث فى الشكل القديم ـ يهتز قليلاً، ولو لبرهةٍ عابرة.

* * *

فى سياق هذا المنظور الواسع يرى الشاعر حسن طلب أن محمد مهدى الجواهرى هو شاعر هذا القرن بعقوده العشرة، ليس لأن العمر قد طال به ليعيش هذه العقود جميعًا من أوائلها إلى خواتيمها، وليس لمجرد أنه كان شاهداً على أحداثها المضطربة

وتحولاتها الكبرى وإحباطاتها المتوالية، ولكن لأنه - فوق ذلك كله - كان صوتها الغاضب وروحها الثائر وعينها الناقدة.

ويشير طلب إلى أننا حين نقرأ الجواهرى على امتداد مسيرته الشعرية، نجده مهموماً بهموم الوطن، أو مأخوذاً بمعاناة الإنسان العادى فى مواجهة كل أنواع الاستغلال والاضطهاد والظلم، أو مفتونا بالجمال الأنثوى يغنى لأفروديت ويصلى فى محراب الهوى،أو باكياً جمال عبدالناصر، أو مصوِّراً وحشة الوحدة ومرارة الاغتراب والمنفى. وفى كل ذلك تراه شاعراً اجتمعت له فنونٌ من رفعة المتنبى وحكمته النبيلة الساخرة، إلى فنون من رشاقة البحترى وإيقاعاته البسيطة الآخذة، وكأنه مثله أراد أن يُشعر ففنى، إلى فنون أخرى من براعة ابن الرومى فى التوليد واستقصاء المعانى حتى لا يترك فيها زيادةً لمستزيد، ومع هذا كله فنونٌ من ألاعيب أبى تمام وحيله الفنية البارعة.

هكذا يمكن أن نفهم الرأى الذى قالته الناقدة فاطمة المحسن من أن شعر الجواهرى كان نتاج مدرسة هى خليطٌ من المحافظة الصارمة ومحاولة لاتنى تقدم فكراً متطرفًا فى تمردّه، ولكن داخلَ أطره المحافظة ذاتها، وهى تشكل مفارقة شاعريته التى تلتصق بالحاضر مضمونًا وتنكره فى أفضل نماذجها لغةً وأساليبَ وبناء.

كما يمكن أن نفهم فكرةَ ياسين النصير - الناقد العراقى الحداثى - من أن العمود التقليدى قاد الجواهرى إلى التمسك بأغراضه، فكان المدح - الذى أخذه البعض عليه - غرضًا فى الشعر قبل أن يكون غرضًا للشاعر. فلم يكن صوته صدى لممدوح، ولا صدى لأعطية، بل كان لغة لأفكار يفرضها عمودُ الشعر قبل أن تفرض هى نفسها عليه.

إن مسألة «التجديد من داخل الإطار القديم» هى ما فصَّلها د. سيد البحراوى - الناقد المصرى - تحت عنوان «الثورة من الداخل»، موضحًا أن التحولات والاضطرابات العربية التى عاينها وعاشها الجواهرى، لم تؤدِّ به إلى التحول عن الشكل التقليدى للقصيدة العربية، ولم تجعله يتنازل - فى الوقت نفسه - عن الوظيفة «الثورية» للشعر. وبهذا التوجُّه الصارم - يقول البحراوى - مثَّل الجواهرى نموذجًا فريداً (لا يشترك معه فيه سوى الشاعر اليمنى الشهير عبدالله البردونى) يكسر القاعدة النقدية التى استقرت منذ الخمسينات، والتى تحتمّ التلازمَ بين ثوريةِ الموقف السياسى (أو المضمون) وثورية الشكل الفنى (وكان المقصود آنذاك شكل الشعرِ الحر).

وعليه، فإن هذا الشاعر الذى يمتلك فيضًا من الطاقة الشعرية، قد أوغل فى الاتصال بتراثه الشعرى واللغوى بصفة عامة إلى حدّ الامتلاك الذى يؤهل صاحبه لأن يتصرف فيما يملكه كما يشاء لا أن يكون عبداً له. ولاشك أن المنطلق الذى دفع الجواهرى إلى هذا الامتلاك هو موقفه العصرى فى الحياة وفى الفن معا. فهو ـ عند د. البحراوى ـ لا ينطلق من رؤية كلاسيكية مثل الشعراء القدامى أو كلاسيكية محدثة مثل الشعراء الإحيائيين الذين اكتفوا بمحاكاة العالم الخارجى، وإنما من علاقة جدلية ـ سبق بها الشعراء المعاصرين ـ بين تفصيلات الحياة اليومية وما وراءها من ناحية، وبين رؤية الشاعر ومعاناته الخاصة فكريًا ووجدانيًا من ناحية أخرى، وبين الذاتى والموضوعى، وبين السياسى والشعورى، ليخلق، بكل ذلك نموذجًا بديعًا «للثورة من الداخل».

ويمكن أن نفهم فكرة سيد البحراوى، هنا، إذا أخذنا مفهوم «الثورة من الداخل» باعتباره مفهوماً إصلاحيًا لا مفهومًا ثوريًا. وبذلك نُجمل الجواهرى كله تحت مبدأ «الإصلاح» الذى يُبقى الأشكالَ على ماهى عليه، ويحاول أن يُدخل عليها التعديلات والتجديدات من قلب هيئاتها الثابتة، وهنا تنتفى المفارقة ويزول التناقض.

أما أبو فرات نفسه، فحينما قال ذات يوم:

لا أريــــدُ الــــنــــايَ إنــــى
حــــامــلٌ فــى الصــــدر نــايـا
عــــازفًـــــا آنًـا فـــــآنًـا
بـالأمــــــــانـى والـشـكـايـا
الـبـــــلايـا أنـطـقـــمـتْـــــه
ســـــامحَ الـلـه الـبـــــلايـا

كان يعرف أن مائة عامٍ عربية ستنام على كتفيه، وأنه سيهمس ذات ليلةٍ فى صيف ١٩٩٧ ـ كما قال لزهير الجزائرى:

«كفى .. تعبتُ»!

(١٩٩٧)

سـين، فتحـة، سـا: سَـهير

«لعل إعجابى بسهير الكاتبة ورضاى عن سهير الطالبة من الأسباب التى حببت إلى هذا الكتاب. ولكن الذى لا شك فيه هو أن هذا الإعجاب وهذا الرضا هما اللذان يمنعاننى من إثنائى على سهير بأكثر مما ينبغى لها من الثناء، كعادة الأستاذ الذى لم يتعود منه طلابه إسرافه فى الثناء».

كانت هذه هى بعض سطور طه حسين فى مقدمته لكتاب «أحاديث جدتى»، أول كتب سهير القلماوى، العلامة المصرية والعربية البارزة - التى رحلت فى ٥/ ٥/ ١٩٩٧ - عن ستة وثمانين عاما، بعد ثلاث سنوات قضتها وحيدة فى دار للمسنين بمدينة نصر ومستشفاها الداخلية.

وقصة سهير القلماوى مع طه حسين - كتلميذة وأستاذ - قصة طويلة: فهو الذى وافق على التحاقها بكلية الآداب قسم اللغة العربية فى عام ١٩٢٩، لتصبح أول طالبة تلتحق بالجامعة المصرية، حينما كان خروج المرأة إلى الشارع - بالعمل أو التعليم - يعتبر ثورة اجتماعية مدوية. وهو الذى غير مسار مستقبلها بعد أن كانت راغبة فى دراسة الطب لتصير طبيبة مثل أبيها الجراح المعروف، أو فى العمل بالصحافة بعد التخرج. وهو الذى خصص لها حارسا من سعاة الكلية - التى كان عميدها - يرافق حركتها داخل الكلية والجامعة ليحميها من تندر الرجال أو تطاولهم. وهو الذى وجّهها إلى أن تقدم فى رسالة الماجستير دراسة حول «أدب الخوارج»، وهو الذى رشح لها يحيى الخشاب زوجًا، ووقف فى صفها بعد الزواج حينما طالبها زوجها بأن تهجر الجامعة والعمل.

قدمت سهير القلماوى للمكتبة العربية عددا من الكتب، نذكر منها: أحاديث جدتى، المحاكاة فى الأدب، العالم بين دفتى كتاب، هدية من البحر، ثم غربت الشمس، الشياطين تلهو، أدب الخوارج، ألف ليلة وليلة: دراسة فنية لقصة شعبية، مع الكتب، فن الأدب، فى النقد الأدبى. ومن الترجمات: أفلاطون والعالم، كتاب العجائب، ورسائل صينية، مائدة المعرفة، ترويض النمرة.

بحق، يقول يوسف القعيد: «يمكن ذكر اسم سهير القلماوى بعد كلمة «أول» فى أكثر من مرّة: أول فتاة تدخل الجامعة المصرية ١٩٢٩، أول خريجة جامعية ١٩٣٣، وأول معيدة، وأول أستاذة جامعية وأول فتاة تحصل على الدكتوراة ١٩٤١ بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة، وأول رئيسة لمجلس إدارة مؤسسة عامة (هى الهيئة المصرية العامة للكتاب، وقبلها المؤسسة المصرية العامة للسينما) ١٩٦٧، وأول سيدة تحصل على وسام الجمهورية، وأول سيدة تحصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب ١٩٧٧.

وإذا كانت رسالتها «ألف ليلة وليلة: دراسة فنية لقصة شعبية» قد نقلت ألف ليلة من مجرد حكايات شعبية إلى أثر أدبى هام، وقدمت فيها نموذجا باكرا لتناول النص الأدبى من داخله لا من خارجه، فإن طه حسين قد شرح لنا تحولات الطالبة النجيبة، بمحبة الأستاذ الرحب، فى تقديمه الجميل لهذه الرسالة حينما طبعتها المعارف (١٩٤٣). لنستمع إلى طه حسين:

«الحق أنها لم تكد تظفر بإجازة الليسانس من كلية الآداب حتى أظهرت ميلاً شديداً إلى الفراغ لدراسة الأدب الشعبى، وحتى اضطررت أنا إلى أن أردها عن هذا الموضوع فى تلك الأيام حتى تستكمل ما تحتاج إليه من أداة البحث ومن الصبر على ما تقتضيه من جهد وما تستتبعه من مشقة وعناء. ولذلك وجهتها إلى أدب الخوارج حين أرادت أن تعد رسالتها لدرجة الماجستير. فلما ظفرت بهذه الدرجة أبت إلا أن تسافر إلى أوربا لتلتقى بجماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فتستمع منهم وتتحدث إليهم وتستعينهم على مهمتها الشاقة. ومنذ ذلك الوقت اختارت من الأدب الشعبى جزءا من أدق أجزائه وأشدها عسراً على الباحث والتواء على الدارس، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة». ولم تشفق من هذا الموضوع، ولم تشفق من الجهود المادية والمعنوية التى فرضت عليها لتظفر بشىء من التوفيق فى درسه».

ومثلما كان لسهير القلماوى، المرأة التى رحلت فى نفس يوم حصولها على درجة الدكتوراه: الخامس من مايو - قصة مع أساتذتها، وخاصة طه حسين، كان لها قصة مع تلاميذها وتلاميذ تلاميذها. فيقول عماد أبو غازى: «أنتمى إلى جيل أسعده الحظ أثناء دراسته الجامعية أن يتلقى جزءاً من دروسه على يد الأساتذة الكبار الذين ينتمون

إلى الجيل الأول من خريجى الجامعة، ومن بين هؤلاء كانت الدكتوره سهير القلماوي، التى كانت تدرس لنا منذ ربع قرن مقرراً دراسيا عن الرواية العربية ونحن طلاب فى السنة الأولى بكلية الآداب، وكنا نشعر بالفخر لأن تلميذة من تلميذات طه حسين - الذى لم تلحق به أستاذا بالكلية - تدّرس لنا ونستمع إليها. ورغم غيابها عن الجامعة منذ عدة سنوات بسبب ظروفها الصحية، إلا أن مجرد الإحساس بأن الدكتورة سهير القلماوي موجودة بيننا وجودا معنوياً كان رمزاً له دلالته على التواصل بين الأجيال».

«وحينما عرض علىّ أستاذى أحمد أمين خمسة جنيهات مقابل ثلاث مقالات فى مجلة «الرسالة» رفضت لأنى لا أريد أن أكتب بأجر، إلا فيما بعد. وكنت أحس أن الإقبال على أن أكتب فى هذه الصحيفة أو تلك المجلة كان أساسًا بسبب أننى امرأة، ومع ذلك أقبلت على الكتابة».

هكذا تحدثت سَهير القلماوى فى مذكراتها التى نشرت «الهلال» جزءاً منها منذ بضعة سنوات. سهير: التى كانت تصر على أن يُنطق اسمها بفتح السين لا بضمها، وكانت تنفر من تعبير «الأدب النسائى» لأنها لم تكم ترى أن مهمة المرأة هى مجرد مكافحة الرجل.

هذه المرأة - إذن - هى سليلة هدى شعراوى وسيزا نبراوى ومى زيادة. وهى رفيقة حكمت أبو زيد وإنجى أفلاطون وتحية حليم ولطيفة الزيات وغيرهن. وهى أم محسنة توفيق وأمينة رشيد وفتحية العسال وسيزا قاسم وغيرهن. وهكذا نجد أنفسنا أمام عقد مضىء من «الأنوثة» المضيئة على صدر تاريخنا الحديث.

عندما زارها يوسف القعيد - قبل رحيلها بفترة قصيرة - فى المستشفى الملحق بدار المسنين، حيث كانت تعانى من ضمور فى عضلات الساق - لم تتعرف عليه بسبب الغيبوبة الطويلة التى دخلتها، على الرغم من أنه ذكرها بروايته «أخبار عزبة المنيسى» التى كتبت لها المقدمة عام ١٩٧١. ولكنه عرف من الممرضات أن أحداً لا يزورها سوى د. جابر عصفور، وأن أحداً لا يسأل عنها سوى جيهان السادات! (علامة التعجب من عندى)

سَهير (بفتح السين) هى السيدة التى بعثت إلى قلبى فرحة كبيرة فى أوائل السبعينات، كانت من أوائل أفراحى الشعرية العميقة. تلقيت عاماً دراسياً كاملاً من

سهير القلماوى، حينما كنا طلبة بقسم الصحافة بآداب القاهرة. وكنت قد أهديت للأستاذة نسخة من ديوانى الأول «حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض» عام ١٩٧٤، وبعد أسابيع قليلة كانت د. سهير تتحدث فى الإذاعة، وحينما سألها المذيع عن: ماذا تقرأ الآن؟ فوجئت بها تجيب بأنها قرأت مؤخراً ديوانا لشاعر شاب هو عمله الأول، وأثنت على الديوان وصاحبه ثناء أخجلنى وأبهج روحى وأسعد أهل قريتى التى كان الكثيرون منها يستمعون للبرنامج.

(لماذا، إذن كانت عضوة بالحزب الوطنى؟)

أما الدكتور جابر عصفور، أحد تلاميذها الكبار (مع عبدالمحسن طه بدر، وعبد المنعم تليمه، وأحمد مرسى، وأنجيل بطرس سمعان) فكان واحداً من القلائل الذين يزورونها فى وحدتها الأخيرة، وهو الذى خصص ثلاثة أعداد من مجلة «فصول» - التى يرأس تحريرها - حول « ألف ليلة و ليلة» فى عمل كبير غير مسبوق . وقد أهدى العمل كله إلى سهير القلماوى ، باعتبارها المرأة التى أعادت الاعتبار إلى «ألف ليلة وليلة». وحينها كتب د. عصفور، مشيراً إلى مقدمة طه حسين لدراسة القلماوى عن هذه الحكاية الكبيرة:

«كانت كلمات طه حسين بداية عهد جديد من المعرفة، مرحلة جديدة من الوعى بألف ليلة وليلة، التى ارتبطت بقيمة الخيال وأحلام الطفولة: تهبط إلى أرض العلم تستقر فى ساحة العلماء، لتصبح موضوعًا للدرس، تجذب إليها مئات الدراسين من بلاد الدنيا، وتكتب عنها مئات الدراسات بلغة العلوم الحديثة، و يسافر من أجل إتقان درسها إلى جامعات العالم الجديد لإحكام المنهج، وتغدو مجالاً من مجالات دنيا غريبة تشغل العلماء والباحثين اسمه: الأدب الشعبى».

كانت السيدة الجميلة من مجايلى زكى نجيب محمود، ولعلها اقتدت به حينما ميزت فى اسمها بين السين المضمومة والسين المفتوحة، بعد أن قرأت مقاله الشهير «عين، فتحة، عا» الذى يقرر فيه أن النطق الصحيح لكلمة «العلمانية» التى تلوكها الألسن هو «العالمانية» - بفتح العين لا بكسرها - لأنها منسوبة إلى العالم (الدنيا) وليس إلى العلم. لكن المؤكد أن السيدة الجميلة فرت من عينيها الدموع مرتين:

مرة حينما نادى بعض أعضاء مجلس الشعب الموقر بحرق «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٧٨ . وهى النص الذى أفنت فيه نصف عمرها ، وكان ذلك بعد فوزها بجائزة الدولة التقديرية بسنة واحدة.

ومرة حينما عانت الوحدة والوحشة فى أيامها الأخيرة، وانفض الجميع عنها، فلا زائر ولا أنيس، وهى تحصي ليالى السنوات الثلاث الأخيرة لتجد عددها يساوى - تقريبا - «ألف ليلة وليلة».

(١٩٩٧)

محمد فريد أبو حديد:

المريض يعطف على مثله

احتفلت الحياة الثقافية، مؤخرا، بمرورثلاثين عامًا على رحيل محمد فريد أبي حديد (١٨٩٣-١٩٦٧): الكاتب والمترجم والمفكر والمحقق والروائي والمسرحي والتربوي والمؤرخ.

والحق أن محمد فريد أبا حديد واحد ممن يستحقون الاحتفاء الرفيع، لأنه - بالرغم من جهوده الثقافية العديدة - واحد من كبار المغبونين في ثقافتنا العربية المعاصرة.

* * *

ترجع أهمية محمد فريد أبي حديد - فضلاً عن قيمته الفكرية المعروفة - إلى أنه كان واحداً من أوائل المبشرين بالشعر الحر، قبل بدء حركته الفعلية في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، مع رواده المعروفين: السياب ونازك والبياني. إذ ترجم أبو حديد عدداً من الأعمال الأدبيةالكبيرة بطريقة الشعر المرسل، كما كانت له نظرات تجديدية باكرة في الشعر والأدب.

من أهم إبداعاته على طريقة الشعر المرسل روايته المسرحية المسماة «خسرو وشيرين».

ومن طرائف هذا العمل أن أبا حديد كتب له مقدمة خفيفة الظل، تنم عن تخوفه من أن يستقبل القراء هذا العمل الجرئ استقبالاً سيئًا، لأنهم سيجدون فيه مالم تألفه أذواقهم الثابتة.

يقول أبو حديد في «كلمة إلى القارئ»:

«أرجوك العفو أيها القارئ عما يمكن أن تتحمله في قراءة هذا الـ.. (وماذا أسمي هذا؟ أظن خير تسمية أن أسميه: المطبوع)، وإنك إن قرأت منه كلمةً واحدةً أو سطراً واحداً ثم رميته كارها كنت عندي معذوراً، فهذا ماتوقعته. ولا عجب في الأمر إذا كان متوقعا. ولست عندي معذوراً فحسب بل إنك جدير بشكري إذ أنك قرأت منه شيئًا في

حين أن كثيراً من الناس إذا وقع لهم مثل هذا المطبوع لا يقرأون منه حرفًا بل يقلّبون صفحاته تقليبًا سريعًا، ثم يرمون به إلى أقرب موضع، ولكنهم مع ذلك لا يترددون فى أن يبدوا رأيا فى عيوبه أو فى محاسنه إن تكرموا.

وأما إذا أنت صبرت أيها القارئ فقرأت سطرين أو ثلاثة من هذا المطبوع ثم قذفت به حيث أردت، لم تكن فى ذلك بالمعذور بل كنت متفضلاً مضحيًا من أجل مجاملتى، مع أنك لا تعرف من أنا، وفى هذا أدب عظيم وكرم مطبوع»

وواضح أن هذه المقدمة لا تخلو من بعض الخبث البرئ. فليس غرضها ـ فحسب ـ هو التحوُّط المسبق بيديه الكاتب حتى إذا هاج عليه القراء والنقاد قال لهم ولنفسه «ألم أقل لكم؟ لقد توقعت العاصفة». والحق أن الغرض الخفى وراء كل هذه التحذيرات المسبقة والتنبيهات السالفة إلى ما فى المطبوع من شذوذ وغرابة ونبو عن الذوق العادى، هو تحريض القارئ على القراءة وإغراؤه بدخول «مغامرة مختلفة».

* * *

فى سياق الاحتفال بذكرى فريد أبى حديد أصدر المجلس الأعلى للثقافة كتابًا تذكاريًا عن الرجل بعنوان «مقالات مختارة»، يضم نخبة كبيرة من المقالات التى كتبها أبو حديد فيما بين ١٩٣٤ حتى ١٩٦٥، فى مجلات «الثقافة» و «الرسالة» و«الكتاب»، لم تجمع بين دفتى كتاب من كتبه.

ولقد روعى فى اختيار المقالات ـ كما يقول نبيل فرج معدّ الكتاب ـ أن تقدم للقراء صورة واضحة لمنازع وغايات كاتب يستحق أن يفسح له مكان بين الخالدين، آمن بأن الكتب روح حية، وأن الكُتّاب هم رواد الحياة، شارك بقلمه الهادئ وحياته العملية فى صنع النهضة العربية الحديثة، التى استطاعت أن تخرج بالوطن العربى من عهود الجدب والسيطرة والحكم العثمانى المنحرف، الذى اعتمد على الظفر والناب، إلى العدل والحرية التى بزغت فى مدنية القرن العشرين.

وعلى ذلك فإن الإطار الثقافى لمقالات محمد فريد أبى حديد ـ كما يرى د. محمود فهمى حجازى رئيس دار الكتب المصرية فى تقديمه للكتاب، الذى شاركت الدار فى

إصداره - يمثل حدود القيم المنشودة فى تلك السنوات (الأربعينات والخمسينات وبعض الستينات) عند المثقفين العرب.

وهذه الحدود تستوعب أعلام الأدب والفكر العربيين، وتحتفى بتراث اليونان، وتحترم تراث الشرق القديم، والمأثور الشعبى، وتتابع اتجاهات الأدب الأوربى الحديث، وتشارك بشكل جاد فى تشكيل ملامح حياتنا الثقافية العربية الحديثة إبداعًا ونقدًا ورؤية وتوجيهًا وتعديلاً وتأصيلاً وتخطيطًا.

وعلى ذلك، فإن أبا حديد متمثل للأدب والفكر يستخرج منهما التجربة الإنسانية، يقدِّر الغزالى وابن عربى وشكسبير وهربرت ريد، يتذوق شعر البحترى وأبى نواس فى العربية، وكذلك وليام بليك ووردزورث فى الانجليزية، ويفصل فى المقارنة بين تمثال التيبى لأنجلو فى الفن التشكيلى الأوربى ووصف إيوان كسرى للبحترى فى الشعر العربى.

* * *

«اللغة والشعر» إحدى المقالات الهامة فى الكتاب، وفيها يذكر أبو حديد أنه سمع الكثيرين يتحدثون عن إليوت حديث الإعظام والإجلال، فعاد إلى بعض مؤلفاته، فلم يفهم منها شيئًا. وأنه تابع باهتمام كبير ما يكتبه أدباؤنا ونقادنا عن ذلك الشاعر الذى يعتبرونه زعيم الطريقة الحديثة فى الشعر، ولكنه لم يظفر بأحد منهم يتعرض لشعره تعرض المؤمن بطريقة الشاعر الذى يستطيع أن يفسر لى أو لغيرى ما ينطوى عليه شعره من المعانى كما يستطيع المؤمن أن يفعل دائمًا، لأنه لا يمكن أن يؤمن بعبقرية شاعر إلا إذا أدرك هو أولاً مكامن تلك العبقرية وفهم معانى إنتاجها وأحسَّ بحقيقة مشاعرها العالية.

وهنا يتساءل: هل خلقت الألفاظ لإخفاء الأفكار؟

ويلتجىء أبو حديد إلى هربرت ريد، فى الحصول على إجابة لسؤاله، لكنه يرى أن ريد يبرر الغموض فى الشعر، ملقيًا العيب علينا نحن القراء.

يقول هربرت ريد فى كتابه «مجموعة مقالات فى النقد الأدبى»:

«إن الغموض فى جوهره لا يرجع إلى الشاعر بل يرجع إلينا نحن. فنحن منطقيون واضحون على حساب كوننا سطحيين غير دقيقين. والشاعر يلتزم أكثر منا بمراعاة

الدقة المطلقة فى لغته للتعبير عن أفكاره. وتقضى هذه الدقة المطلقة عليه أن يتجاوز حدود التعبير العادى، وعلى ذلك فهو يخترع أحيانًا ألفاظًا، ويستعمل فى أكثر من تلك الأحيان عبارات ومجازات تكسب الألفاظ حياة جديدة».

يعلق أبو حديد على مقولة ريد بالتأكيد على أنه لا يدعى أن العيب لا يكون فى نفسه. لكنه يشير إلى أننا نريد أن تكون الإضافات الجديدة إلى لغتنا ليست من ذلك النوع الغامض، الذى يلقى بنا فى غمار التجريد وفى مهاوى الذهنية الجافة الصماء.

ومن ثم، فإنه ـ فى مقال ثان بعنوان «اللغة والشعر أيضًا» ـ يناقش الدكتور عز الدين اسماعيل فى دراسته «الغموض فى الشعر الحديث»، ليوضح أن الذى يعنيه هو أن يتأثر الإنسان بما يقرأ وأن يشعر بشئ يهزه من أعماقه ويجعله يعانق الوجود فى هذه الهزة فيحقق بذلك جزءاً من وجوده ويحس بحركة صيرورته النابضة.

وعليه فليس ما يخشاه الرجل هو التجديد فى نفسه، وليس ما يرفضه هو الغموض الكامن فى الاستعارات والرموز والتشبيهات، لأن ذلك كله ـ عنده ـ لا يحول بيننا وبين التأثر بالشعر وإدراك الصور التى يصور بها الشعراء ما فى أنفسهم من المعانى والمشاعر.

إن خلاصة موقف أبى حديد توجزها جملته المركّزة: «نحن لانرفض، بل نريد أن نتخيّر».

* * *

وعلى الرغم من أن هذه المواقف والآراء تتسم بقدر ملحوظ من المحافظة والحذر، خاصة إذا صدرت من كاتب يعتبر رائداً من رواد الحرية الشعرية الحديثة، فإننا لوفهمنا هذه الآراء ضمن سياقها الأوسع عرفنا أنها رغبة صادقة فى صيانة هويتنا وثقافتنا من التبدد أو التقليد أو الادعاء، وأدركنا أن موقف الكاتب الرائد ناجم عن تأييد التجديد الأصيل المؤسس على فهم عميق لطبيعتنا ذات الخصوصية المميزة، على أرض من العلاقة الجدلية السليمة:

فلا ننقطع انقطاعًا كليًا عن تراثنا وواقعنا، متصلين اتصالاً اندماجيًا بالغرب.

ولا ننقطع انقطاعًا كليًا عن التيارات المعاصرة، متصلين اتصالاً اندماجيًا بماضينا التليد.

وكلا الانقطاعين عدميٌّ متطرف.

من أجل ذلك فإن د. محمود فهمى حجازى يشير إلى أن أبا حديد قد شُغل بموقفنا من الثقافة الغربية فى إطار التجديد، وموقفه ينبع من احترام التجارب الإنسانية، فنحن نصف الأفراد الذين يتسع أفق تجربتهم بالاطلاع على التجارب الإنسانية بإنهم علماء أو حكماء أو مثقفون. وهنا تأتى أهمية تجارب الأمم الأخرى أو علم الأمم أو حكمة الأمم أو ثقافة الأمم. ومصر - فى هذا السياق - جزء من الثقافة العربية، ولهذا فقضية الثقافة القومية تستوعب مصر والأمم العربية جميعًا. وكتابات أبى حديد فيها إفادة من الثقافة الغربية، ولكن فيها نقدا لبعض جوانب الحياة فى الغرب.

صاحب «أنا الشعب» يعلن بوضوح أنه يرفض الانعزال وعقدة التعصب، لأنهما «يعطلان كل جهد فى سبيل التقدم، والتقدم الإنسانى يقوم على المشاركة فى المدنية العالمية». ·

* * *

«خسرو وشيرين» رواية مسرحية شعرية، لكن شعرها يلتزم الوزن فقط، ويسقط تساوى عدد التفعيلات، كما يسقط القافية كلية. ومنه هذا النموذج:

لست أدرى ماذا أصاب فؤادى

أنا بين الأنام كسرى،

ولكن

قد أرانى بغير عهدى لنفسى

يعترينى عند الحفيظة غيظ

فإذا بى فى ثورة ثم أسطو

فإذا ما سطوت عدت لنفسى

نادمًا جازع الفؤاد».

فإذا عرفنا أن هذا النص ظهر فى أواخر العشرينات أدركنا لماذا كان كاتبه متطيراً من رد فعل القراء تجاهه، حتى أنه يعذرهم - سلفًا - إن هم رموه عرض الحائط:

« أما إذا كنت يا أخى - ولا مؤاخذه - ممن فى ذوقهم شذوذ عن المألوف مثلى فاستحليت من هذا القول ما يُمِرُّ فى الأذواق، أو أعجبك منه ما يقبح فى الأنظار فلك رثائى وعطفى، فالمريض يعطف على مثله. ومن آية رثائى لك وعطفى عليك أننى أنصحك نصيحة أرجو أن تقبلها إذ أنها صادرة من قلب خلص لك حدب عليك. فقد تعرضت قبلك من جراء شذوذى عما ألفه الناس لكثير من الألم والفشل، وأحذرك من إظهار رأيك أمام أحد من الناس ولو كان من أعز أصدقائك. فالصداقة قد لا تقوى على الثبوت مع الشذوذ فى الرأى والذوق ».

(١٩٩٧)

هكذا تكلّم غالي شكري

«إلى خالد محى الدين: رمز التواصل من عرابى إلى عبد الناصر، إلى الغد العربى لمصر الاشتراكية».

بهذه الكلمات أهدى د. غالي شكرى كتابه «النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث» الصادر عن دار الطليعة بيروت والذى كان أطروحته للدكتوراه من باريس قبل ذلك بعامين بعنوان أصلى هو «النهضة والسقوط فى الفكر العربى الحديث: دراسة نقدية مقارنة بين عصرى محمد على وجمال عبدالناصر».

ولعل غالى شكرى، بهذا الإهداء الجميل ، أراد أن يؤكّد الطابع اليسارى لتوجهه الفكرى من ناحية. وأن يزجى التحية لعودة خالد محى الدين إلى الحياة السياسية بإنشائه حزب التجمع الوطنى التقدمى فى تلك الفترة، من ناحية ثانية. وأن يربط بين النهضة (وربما السقوط كذلك) وبين فكر اليسار العربى!

مهما يكن من أمر، فإن الإهداء نفسه بما يحمله من دلالات ينطوى على إشارة إلى مضمون الأطروحة كلها: فالربط بين أحمد عرابى وعبد الناصر ومحيى الدين يحيل إلى خط أساسى عند كثير من الكتّاب والمفكرين والمنظرين العرب. ينهض هذا الخط الأساسى على الثقة بالدور الوطنى للجيش فى دول العالم الثالث، وعلى النزع الوطنى عند ضباط البرجوازية الصغيرة. كما ينهض على التعويل الكامل على ماسمى «رأسمالية الدولة» كبديل مناسب فى دول الشرق العربى، يتوسط التطرفين المرفوضين من قبل أوضاعنا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية: تطرف رأسمالية الرأسماليين الأفراد فى النظام الرأسمالى الغربى من ناحية، وتطرف الملكية العامة لوسائل الإنتاج فى النظام الاشتراكى من ناحية ثانية.

ولعل غالى شكرى - فى تبنيه لهذا الخيط الأساسى من خيوط فكر النهضة العربية الحديثة - كان واحدا من التلامذة المخلصين لأستاذه د. أنور عبد الملك، صاحب الجهد الأكبر فى نسج هذا الخيط من خيوط فكر النهضة.

ومن المصادفات اللطيفة، أن يحصل كل من الأستاذ والتلميذ - فى وقت واحد معا - هذا العام ١٩٩٧ على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية.

* * *

يوضح غالى شكرى أن أطروحته هى مجرد «محاولة منهجية» لتأسيس سوسيولوجيا للمعرفة العربية، تتخذ من ظاهرة النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث «مادة» لها، لأنها الظاهرة - المحور، فى توجهات الثقافة العربية المعاصرة،ولأنها «بوصلة» التقدم والتخلف فى المجتمع العربى المعاصر. وعلى ذلك، فنظرا لأن فكر النهضة والسقوط هو تشكيل بنيوى فى هيكل المجتمع، فقد كان التداخل بين الثقافة وغيرها من أبنية هذا المجتمع محتوما. كما أن استيضاح عناصر هذا الهيكل الاجتكاعى لمصر الحديثة منذ محمد على إلى جمال عبد الناصر من المواد الضرورية لرؤية المصادر والأصول التى تنبع منها النهضة والمصبات التى يؤول إليها السقوط. فالحوار الاجتماعى للثقافة يشكل مسيرة التاريخ بمتابعة قوى الإنتاج وأنماطه ووسائله وقيمه، كما أن الحوار بين الشرق والغرب فى مصر، بتجلياته العسكرية والاقتصادية والسياسية والفكرية، يشكل - سلبا وايجابا - مسيرة الحضارة. أى أن «الداخل» غير المعزول عن «الخارج» هو عنوان التحليل، كالعلاقة الجدلية بين التراث والعصر والماضي والحاضر والأصالة والتجديد.

* * *

لقى حصول د. غالى شكرى على جائزة الدولة التقديرية ارتياحاً شديداً فى الأوساط الثقافية المصرية والعربية.

ويرجع هذا الارتياح إلى شعور الجميع بأن جائزة التقدير قد جاءت فى وقتها بالضبط، ليس لأن د. غالى شكرى يرقد فى سريره منذ نحو ثلاثة أعوام بعد أن باغتته هجمة المرض، وهو بذلك أحوج ما يكون إلى أن يحس بأن أهله وناسه ومجتمعه ودولته معه، يقدرون جهده ويبعثون له بالسلام، ويتمنون له الشفاء ليستأنف مسيرته فى خدمة الوطن والثقافة والتقدم.

ليس من أجل ذلك ـ فقط ـ نقول إن الجائزة جاءته في وقتها، بل نقول ذلك ـ أساسا ـ لأنه الآن في الستين من عمره، وهو أكثر الأعمار ملائمة للحصول على التقدير والعرفان، وليس بعد ذلك كما يحدث غالبا. كما أن هذه الأعوام الستين تحمل بين أيامها إنتاجا ثريا يصل إلى حوالى خمسين كتابا، بمعدل أقل من كتاب واحد كل سنة. وهي نسبة في غزارة الإنتاج ووفرته ربما لم يتفوق عليها في حياتنا الثقافية العربية ـ فيما أعلم ـ سوى كاتبين اثنين، هما أنيس منصور (نحو مائتي كتاب) وعبد الرحمن بدوى (نحو مائة وخمسين كتابا).

والحق أن قارئ كتب غالى شكرى لابد أن يلاحظ أن «آلية» النهضة والسقوط في الفكر (والمجتمع العربي الحديث) هي الحركة البندولية التي تشغله في رصده لتطورات الفكر والمجتمع على السواء.

في هذا الضوء فإنه يرى أن العالم العربي الحديث لم يعرف العلمانية قط كجزء من مشروع حضارى أشمل، وإنما عرفها حينا كثقافة عقلانية تنويرية أو كمجموعة من القوانين المنقولة عن الغرب.

ما سبب ذلك؟

يجيب غالى شكرى، في كتابه «أقنعة الإرهاب»، بأن النشأة الاجتماعية الثقافية للشرائح المتوسطة من البرجوازية المصرية لم تعثر على الصيغة العلمانية المناسبة لتطورها، وتطور المجتمع بشكل عام.

كانت هذه البرجوازية قد نشأت في الأصل هجينا، ولم يحدث أن كانت طبقة مستقلة، فقد اتجهت قطاعات من كبار ملاك الأرض إلى التجارة والسناعات الخفيفة والبنية البيروقراطية للدولة بمعونة الاحتكارات الأجنبية التي كان يهمها تحديث المستعمرات. وهكذا ولدت برجوازيتنا المحلية مسخا مشوها، لم تعرف القوام الاجتماعي الذي يتبلور من المصالح الجديدة المستقلة ومن الكشوف العلمية والفتوحات الفكرية والاختراعات التي تلبي احتياجات قوى الإنتاج الجديدة. ولذلك لم تصطدم الرؤى الفكرية لبرجوازيتنا بأية مؤسسات دينية أو غير دينية قائمة. وإنما لجأت إلى «التوفيق» بين نقيضين، تحتاج لأولهما عمليا وهو التكنولوجيا الغربية وتحتاج من الثاني أن يبرر الأول ويمنحه الشرعية، وهو الإسلام. تترتب على هذا النشوء الهجيني

للعلمانية نتيجة أليمة: وهى أن الإرهاب يصبح ذا أكثر من وجه، ويصدر عن أكثر من منبع.

وعليه، فليس من شك فى أن العرب جميعا لديهم رصيد ضخم من الإرهاب، سواء كانوا فى الحكم أو فى المعارضة. إن أسماء شهدى عطية الشافعى والشفيع وعبد الخالق محجوب والمهدى بن بركة وصالح بن يوسف ويوسف سليمان ليسوا أكثر من رموز لبحر الدم الذى استباحه وأهدره الحكم العربى. وإذا أضفنا حسين مروة وحسن حمدان وكمال جنبلاط وحسن خالد ورشيد كرامى وصبحى الصالح وناصر السعيد وفرج فودة، فإننا نكون قد ذكرنا بعضا من رموز الدم الذى سفكته المعارضة.

ويؤكد د. شكرى أن هذا الرصيد من الفاشية والعنصرية والطائفية لا يعيش خارج الذاكرة الفاعلة والمفعول بها، إنه التجسيد الحى لأقنعة الإرهاب المضادة لإعمال العقل.

هذه الأقنعة هى مجموعة مترابطة من البنى الاقتصادية، الاجتماعية السياسية والبني الذهنية، وآليات الفكر ومعايير السلوك. إن الدولة المستعمرة (بفتح الميم) التى استقلت شكلياً، قد حملت فى تكوينها القاعدى، كما فى نخبتها، كافة عناصر الإرهاب الاستعمارى وقد أضيفت إليه تراكمات الحكم الأقلوى (الزعيم، شيخ القبيلة، رئيس الطائفة) والبنية الهرمية الطاغية على أية نتواءات مؤسسية أو فردية. قيادة واحدية على صعيد الشخص وصنع القرار، ودمج للسلطات فى السلطة الأقوى: الجيش والشرطة والمخابرات، أى البنية العسكرية والسلطة الدينية ينتظمهما المجتمع الاستهلاكى المتخلف فى علاقات الإنتاج.

* * *

أما أخطر نتائج هذه النشأة الهجينية للفكر العلمانى العربى الحديث، فهو بروز عشوائية النظام الاجتماعى والسياسى والثقافى. ويرى غالى شكرى أن هذه العشوائية لها ثقافتها الملونة بمختلف الأزياء: بدءا من النفط وانتهاء بالاستراتيجيات الأجنبية. وهل هناك أكثر عشوائية من أنماط السلوك وأساليب الحياة التى فرضت على المصريين خليطا عشوائيا من منظومات القيم العثمانية والبدوية والأوربية؟

وقد لعب النفط والاستراتيجيات الأجنبية بأنواعها الإقليمية والدولية دورا نشيطا فى إعادة تشكيل المجتمع المصرى وإعادة ترتيب أوراقه الثقافية حتى يتسق الدور مع

إعادة رسم خريطة المنطقة فى سياق الصورة الجديدة المراد تثبيتها لخرائط العالم الموشك على الولادة بعد الانهيار السوفيتى وحرب الخليج والتفتت اليوغوسلافى والصومالى واليمنى.

هى، إذن - كما يقول شكرى فى كتابه: ثقافة النظام العشوائى - حالة سيولة دموية عرقية وطائفية وجغرافية وأيديولوجية لم يسبق لها مثيل، كان لنا منها نصيب لأسباب تخصنا وأخرى تخص غيرنا. وهى متغيرات تجرف الثوابت أحيانا بدءاً من الأرض والإنسان وانتهاء بالأفكار والقيم.

هكذا بدت الثوابت الوطنية وكأنها فى مهب الرياح والعواصف التى تنذر بالخطر، وغدت الهوية الوطنية ذاتها موضعا للأخذ والرد والضغط على أوتار بالغة الحساسية. كان الظن أن بعض الأفكار والقيم، وبالرغم من الانتكاسات كلها ، قد غدت من البديهيات، كإقامة الدولة المدنية والمجتمع المدنى وحق المواطنة وحقوق الإنسان وبقية الحريات الديمقراطية، ولكنها فى السنوات الأخيرة لم تعد من المسلمات التى ينعقد حولها الإجماع أو يكتب بها العقد الاجتماعى.

* * *

عندما كنت ببيروت فى أعوام ٨٠، ٨١، ١٩٨٢ كان غالى شكرى قد غادرها إلى باريس. وحينما كان صديقى الشاعر زين العابدين فؤاد مسافرا إلى باريس حملته رسالة شفهية إلى غالى شكرى تنقل له إعجابى بجهده المكثف ونشاطه الدءوب، وأننى واحد من متلقفى كتبه بالقراءة والتفهم.

والحقيقة أننى كنت مازلت فى ذلك الوقت أشعر بالامتنان لكتابه الهام «شعرنا الحديث إلى أين» الذى قدم لحركة الشعر الحديث خدمات باهرة، إذ فتح لها أمام القارئ الأبواب العديدة والمداخل المتنوعة، وناقش بجرأة - غير معتادة آنذاك - بعض قضايا الحداثة الملتبسة: كالغموض والعلاقة بين الشعر وبين الجماهير والثورة والواقع الاجتماعى.

* * *

أنت جميل يا غالى شكرى.

وأنت خبرت آليات السقوط والنهضة فى الفكر العربى. وقد أسقطتك ـ مؤقتا ـ هجمة المرض، والآن حان وقت النهوض، فانهض.

(١٩٩٧)

رتوش على وجوه

(١) الديب:
تأبط شرا الحداثة

فى قرية شهيد التمسك بالأرض صلاح حسين، وبالقرب من قرية قتيل التفريط فى الأرض أنور السادات، ولد عبد الحميد الديب فى كمشيش، إحدى قرى المنوفية، عام ١٨٩٨.

وعندما فاجأه انفجار الشرايين فى حى الزهار بالقاهرة فى ٣٠ أبريل ١٩٤٣، كان قد عاش خمسة وأربعين عاما من التشرد والشقاء.

لماذا نتذكر عبد الحميد الديب؟

نتذكره لأسباب عديدة:

منها أن عبد الحميد الديب شاعر من كبار الشعراء المغمورين، الذين طوتهم ريح التهميش والحجب، التى يطلقها التاريخ الرسمى والمؤرخون الرسميون فى أدبنا القديم والحديث على السواء.

فلا تكاد الأجيال الشابة تعرف عنه شيئا. والقليل المطلع من هذه الأجيال لا يعرف عنه سوى أنه كان شاعرا بائسا، ولا يحفظ له فى ذاكرته سوى بيت أو بيتين مما شاع عنه فى مجال التظرف وسلاطة الروح واللسان.

ومنها أن عبد الحميد الديب نموذج صارخ فى تاريخنا الأدبى لنوع من النفوس البشرية المرهفة، التى بلغت رهافتها حدا فقدت معه القدرة على التكيف مع المجتمع والناس ومواضعات الحياة. وهذه النفوس البشرية هى أحوج ما تكون إلى تعاطفنا وتفهمنا وإعادة الاعتبار لها، وخاصة إذا كان أصحابها فنانين مطبوعين موهوبين.

ربما عانت مثل هذه النفوس من تضخم فى الشعور بالذات. وربما كانت مشاركة - بكسر الراء - فى مسئولية الفصام بينها وبين المجتمع، بنبوها الدائم عن التواءم والاندراج والتفاعل الصحى مع الواقع (هدما وبناء)، وربما كانت هذه النفوس تغطى بانخلاعها الدائم عن الحياة عجزا أصيلا فى بناء الشخصية عن المساهمة المعتادة فى تسيير الحياة وتطويرها، بالعمل والانتاج وحسن النية.

ربما كان كل ذلك صحيحا. لكن الصحيح، كذلك، أن هذه النفوس القلقة المتبرمة، تجسد نزوعا وجوديا وإنسانيا ومعرفيا حقيقيا دفينا إلى الحرية والعدل والكرامة، كما تجسد طاقة مكتومة على الإبداع المنفلت، لم تجد مساراتها الطبيعية والصحية، التى تفجرها وتوجهها الوجهة السوية الفعالة.

وذلك درس من الدروس الهامة التى تعطيها لنا مسيرة الديب ومأساته.

ومنها، أن شعر عبد الحميد الديب ومواقفه، على ما فيهما من هجاء مقذع، للناس والحياة والمجتمع والزمن، لم يخلوا من بعد اجتماعى ووطنى لاشك فيه.

فقد كانت شتيمته الخارجة للأغنياء والشبعانين وهجاؤه المر للفقر والزمن والحظوظ، وكان اعتداؤه الشعرى على كل من يبخسه حقه الذى يستحق، كان كل ذلك تعبيرا- فى زاوية من زواياه - عن رفضه لخلل اجتماعى فاضح، وعن إدانته للظلم فى الأرزاق والأعمال، وعن نشدان مبهم أو مبين للعدالة الاجتماعية وللمساواة فى الحقوق والواجبات، وللحرية الفردية والمجتمعية والوطنية، وغير ذلك من قيم مهدورة كان المجتمع الليبرالى المصرى يتشدق بها فى العشرينات والثلاثينات والأربعينات.

وبهذا المعنى، فإن هذه الأشواق الحبيسة المجهضة، كانت تعبر بلا ريب عن نزع اشتراكى ضمنى عند الديب، وإن لم يكن مبلورا بسلامة ونقاء.

ربما أعوزه الوعى السياسى الاجتماعى الناضج، الذى يمكنه من فهم هذا الخلل الاجتماعى، ومن تفسيره، ومن ثم المساهمة فى تعديله أو رأبه أو تغييره. هذا الوعى الذى يعصمه من معاداة المجتمع معاداة فردية انتحارية أو عدمية، ويعصمه من الاعتقاد بأنه - وحده - مستهدف بالشر والخسة والأذى والغبن، من المجتمع بأسره: جماعة وأفرادا.

وربما أعوزه - كذلك - أن تكتشفه حركة من الحركات الثورية أو جماعة من الجماعات الاشتراكية، التى كانت تحفل بها الساحة السياسية المصرية فى تلك العقود الثلاثة، فتلتقطه فى أحضانها وتمده بالوعى والمجرى اللذين ينظمان تمرده وهياجه وشعره، فى سبيل أكثر إيجابية واتساقا وفائدة، فتحميه بذلك من هلاك الاحتجاج الفردى الطائش، وتقدم للمجتمع - فى نفس الوقت - نفعا عظيما بتوجيهها لطاقة كبيرة على التمرد وعلى الشعر.

وهنا القسم الثالث من المسئولية عن المسير والمصير المؤلمين لعبد الحميد الديب. فإذا كان المجتمع صاحب مسئولية أولى فى عزل الديب عن جدارته الحقة، واذا كان عبد الحميد الديب نفسه صاحب مسئولية ثانية فى مناصبة المجتمع شذوذا بشذوذ، فإن المسئولية الثالثة الأكيدة هى مسئولية التنظيمات السياسية الاشتراكية، آنذاك، التى أخفقت فى إعانة الديب بسلاح الوعى وبسياق الجماعة وبطريق التوجه للمستقبل.

وذلك درس آخر من دروس سيرة وشعر عبد الحميد الديب.

ومنها أن عبد الحميد الديب يعيد إلى ذاكرتنا كوكبة الشعراء الصعاليك، فى العصر الجاهلى وفى صدر الإسلام، هؤلاء الشعراء الذين انخلعوا عن المجتمع وانخلع عنهم المجتمع، فراحوا يتربصون به وراح يتربص بهم: يقطعون الطرق ويسلبون وينهبون، ثم يوزعون الأسلاب فيما بينهم توزيعا «عادلا» فى نوع من «الاشتراكية الشوهاء»، يناصبون الناس (وخاصة الموسرين) العداء، فيرد عليهم المجتمع بعزلهم وإدانتهم وتهميشهم.

ثمة فوارق عديدة - بالطبع - بين الديب وبين أى من الشنفرى أو عروة بن الورد أو تأبط شرا أو مالك بن الريب أو السليك بن السلكة. فليس الديب سلابا نهابا أو قاطع طريق، وليست له جماعة من الصعالية فيما يشبه «التنظيم» السياسى كما كان الأمر عند الصعاليك القدماء. لكنه يتفق معهم فى الاغتراب عن المجتمع، وفى عدم التكيف، وفى سوء الحظ والتدبير، وفى النقمة الحانقة على الآخرين، كأن الآخرين هم الجحيم، كما قال الوجوديون الغربيون بعد ذلك بمئات السنين.

على أن أهم ما يتفق فيه الديب مع آبائه القدماء، هو الإشارة إلى أن بواعث وجود الصعاليك فى العصر القديم، من خلل جذرى فى تقسيم الثروة والحظ، كانت موجودة

فى ثلاثينات القرن العشرين، وفى مجتمع يرفع شعارات الليبرالية والعصر والحداثة. فكأن الديب يريد أن يقول - بحياته وشعره وعدم تكيفه - أن المجتمع الجاهلى مازال ممتدا.

الديب، إذن، هو تأبط شرا الحداثة.

ومثلما أنزل الصعاليك القدماء اللغة الشعرية من عليائها إلى أرض الحياة الحوشية، فعل عبد الحميد الديب. فشد لغة البارودى وشوقى ومطران إلى التعبير عن لحافه وحانته وحارته وغير ذلك من «وضيع» اللفظ وفج المعانى غير المقنعة.

كما هشم الديب - فى شعره - قيم السادة وأخلاقهم، كاشفا زيفها وخستها، وشدها إلى القيم الدارجة فى الشارع بين الناس، وإن أسرف فى هذه وتلك على نفسه وعلى الشعر وعلى القيم «الشعبية» ذاتها.

وهكذا ذكرنا الديب، أيضا، ببودلير، صاحب «أزهار الشر»، وصاحب أكبر زراية «بالأخلاق البرجوازية الفرنسية» فى تاريخ الأدب الفرنسى الحديث.

ومنها، أخيرا، أن شعر الديب - كنصوص فنية - غير عاطل من اللمحات الجمالية المقتدرة والتمكن اللغوى واللمسات التقنية العالية.

ولقد تكاتف عاملان هامان على عدم الالتفات إلى ما فى شعر الديب من قدرة فنية عالية، الأول، أن المقادير قد شاءت له أن يعيش فى عصر شوقى وحافظ ومطران وغيرهم من عمالقة الشعر العمودى الذين تسيدوا الحياة الشعرية والاجتماعية، طامسين بذلك النجوم المجاورة.

والثانى أن طبيعة شعر الديب العابثة وموضوعاته المقذعة كانت تصرف النظر عما فيه من «فن»، إلى ما فيه من هجاء وطرافة وسلاطة.

(٢) صاحب «اغانى الكوخ»

يحفل تاريخ الشعر العربى ـ القديم والحديث ـ بالعديد من الشعراء المتازين، الذين لم يأخذوا حقهم النقدى والاعلامى من الرواج والذيوع. من هؤلاء الشعراء المغبونين ـ فى تاريخنا الحديث ـ الشاعر المصرى محمود حسن إسماعيل، الذى قدم للمكتبة العربية ما يزيد عن ثلاثة عشر ديوانا شعريا، شكلوا خطا هاما من خطوط الانتقالة الشعرية الكبيرة، من العمود التقليدى إلى حركة الشعر الحر.

ولد محمود حسن اسماعيل عام ١٩١٠ بقرية «النخيلة» إحدى قرى محافظة أسيوط بصعيد مصر، ورحل عام ١٩٧٧، أى منذ عشرين عاما. أصدر الدواوين الشعرية التالية: أغانى الكوخ، هكذا أغنى، أين المفر، نار وأصفاد، قاب قوسين، لابد، التائهون، هدير البرزخ، صلاة ورفض، نهر الحقيقة، صوت من الله، موسيقى من السر، رياح المغيب.

اختلف النقاد حول تقييم محمود حسن اسماعيل، أثناء حياته، لكن الأجيال الجديدة من الشعراء، وخاصة شعراء الحداثة، راحوا يعرفون له قدره، ويعيدون استلهام شعره، واعتبروه أبا من آبائهم القريبين.

* * *

فى كتابه «محمود حسن إسماعيل، مدخل إلى عالمه الشعرى» يرى د. عبد العزيز الدسوقى أن محمود حسن إسماعيل رائد من رواد مدرسة الشعر الوجدانى فى شعرنا

العربى الحديث. وهو من هذا الجيل الذى جاء بعد جيل شوقى وحافظ ومطران، أى «جيل أبوللو». ويقر الناقد بأنه الشاعر العربى المعاصر الوحيد الذى ظل ينجب ويغرد فى حيوية وعذوبة وشباب طوال أربعين عاما دون أن يتوقف، ذلك أنه يمتلك موهبة كبيرة وطاقة شعرية عاتية نقف حيالها خاشعين، كما نقف حيال مظاهر الطبيعة الجليلة.

وأشار الدسوقى إلى جدة صوره الشعرية وغرابة تشبيهاته واستعاراته وحيوية مجازاته، وطرافة استخدامه لمفردات اللغة. وبهذا تمكن من التأثير فى معظم الشعراء الذين عاشوا معه، وأوقع فى أسره معظم الشعراء الذين كانوا يغردون على أفنان الأربعينات والخمسينات، وامتد تأثيره إلى شعراء الستينات والسبعينات.

* * *

كان «أغانى الكوخ» - الصادر فى يناير ١٩٣٥ - حدثا فريدا فى عالم الشعر الحديث - كما يقول د. الدسوقى - صور فيه بأسلوب فنى نافذ حياة الريف وشقاء الفلاح، وتعاطف مع أحزانه وبؤسه. وأعاد الحياة إلى الطبيعة فى الريف، فنقلنا إلى القرية المصرية نجول خلالها ونشم أريج الحقول ونلمس أغصان الشجر ونرى زهرة القطن وزمارة الراعى وسنابل القمح ونسمع ثورة الضفادع وتشجينا أحزان الغروب.

إن صوره صور متنوعة، فهى مرة صورة حسية ناضجة، وهى أحيانا صورة خيالية ينسج مفرداتها من عالم الخيال، وهى فى بعض المرات صورة فكرية. وفى مرات عديدة كان يمزج فى الصورة الواحدة بين ما هو حسى وما هو خيالى، ليبرع فى «صك الدلالات اللغوية الجديدة»، كما أنه مغرم باستخدام المناهج الجديدة فى عملية الإبداع الفنى، فهو يستخدم تارة المنهج «السريالى» وتارة أخرى يستخدم المنهج «الرمزى».

هذا المنهج السريالى هو ما أشار إليه د. كمال نشأت فى كتابه «فى نقد الشعر»، فهو عنده شاعر أصيل له لون استقل له من دون الشعراء، ميزه وأفرده، وهو هذه الصورة السريالية التى كانت تبدو فى شعره فى وقت كان أغلب الشعراء لا يعرفون عن السريالية شيئا.

ولم يكن ظهور هذه الصور نتيجة اطلاع على شعر سريالى، ولكنها الفطرة الجانحة إلى التعبير السريالى، لأنها تمتح من مخزون اللاوعى، وقد كان شاعرنا صادقا إلى أبعد الحدود، فى مجال التعبير عن فطرته الأصيلة.

وقد لفتت هذه الظاهرة ناقدين لهما وزنهما فى الحركة النقدية الحديثة:أولهما د.محمد مندور، الذى أبدى عجبه لهذه الطاقة «الوحشية» التى يتمتع بها شاعرنا فى ابتداع هذه الصور. والثانى هو د. محمد النويهى الذى قال إن شعره مصنوع، وإن هذه الصور المتناقضة بنت افتعال.

* * *

والحق أن د. محمد مندور قد اتخذ من بعض شعر محمود حسن اسماعيل نموذجا للشعر الخطابى الردئ.

وذكر - فى كتابه: فى الميزان الجديد - أن حسن إسماعيل يذكره دائما بالمتنبى، ففى شعره رنين قوى تجده فى بسطة أوزانه وضخامة ألفاظه، بل فى بعض صوره المجتلبة، على نفس النحو الذى كان المتنبى يصطنعه أحيانا متتلمذا لأبى تمام. لكن مندور يبادر فيقول إن «شعر المتنبى غير شعر محمود حسن إسماعيل، فى معدنه النفسى وفى رؤيته الشعرية»، بينما «عاطفة محمود حسن إسماعيل مفضوحة ومبتذلة و «مطرطشة». ورؤيته الشعرية مضطربة». ورأى مندور أن الشاعر يلتمس الصور الشعرية من ذاكرته لا مما يراه ببصره أو يدركه بحسه. ونحن عندما لا نجد لدى الشاعر العاطفة المتماسكة والرؤية الشعرية لا نستطيع أن نحكم بتفوق الشاعر. وضاهى بينه وبين شعراء المهجر قائلا: كيف نقارن هذا الضجيج بهمسهم الفنى؟».

على أن محمد مندور رأى - مع ذلك - أن محمود حسن إسماعيل يمكن أن يكون شاعرا كبيرا، لأنه يمتلك هبتين لا شك فيهما، هما:

أ- روح الشعر: روح غفل، ولكنها قوة من قوى الطبيعة. قوة تحتاج إلى التثقيف الصحيح.

ب ـ قدرته على الانفعال، وفى هذا ما يلهب الحس فيدرك المرء بقلبه ما لا تدركه العقول.

* * *

ويقرر الناقد نبيل فرج (فى كتابه: المقاعد الشاغرة) إن الديوان الأول لمحمود حسن إسماعيل له أهمية بالغة فى تاريخ الحركة الشعرية الحديثة فى مصر، لأنه يرف بالرؤية التى التزمها بعد ذلك محمود حسن إسماعيل فى دواوينه التالية التى اتسعت آفاقها الوجدانية، وتخطت مرحلة رفض الألم المتخلف فى القرية، ورفض الفروق الشاسعة بين الطبقات، والتعبير عن الكفاح الدامى للفقراء، إلى خوض غمرات القضايا الوطنية والقومية ومعانقة الوجدان الجماعى فى مرحلة الانطلاق الثورى الذى تحقق لمصر بعد سنة ١٩٥٢، وتقديس الحرية بالتغنى المتصل بالنور والضياء. ولو أنه بهذه الافاق الجديدة لم يبعد عن همومه الأولى فى القرية، التى تعاطفت مع الطبقات المقهورة، المصفدة فى عذاباتها، ونددت بالرق والقيد والأغلال. فهو لم يعدُ الاطار العام للقضية، ولم يتخل عن الرسالة نفسها التى كرس لها شعره وعن الصيغة الفنية نفسها التي تعد من خصائص المدرسة الرمزية، حيث تتداخل الأشياء المتنافرة، وتذوب فى إهاب إنسانى واحد، يعكس إحساس الشاعر العرم بالحياة، فيصبح مثلا للضياء صوتا وللنور اصداء وللعطر خطى ونداء وللأدغال دمعا.

ويومئ محمود حسن إسماعيل الى هذا التطور الضخم فى موقفه الشعرى قائلا «أحس بخزى قيثار، فى يدى إذا رأيت وطنى أو عالمى يأسى لشئ، وأنا أهز القيثارة لأتفه الأشياء».

على أن نبيل فرج يأخذ على الشاعر ما أخذه عليه الكثيرون حيث «ظلت لغته الشعرية مثقلة بالجماليات، بالاضافة إلى تهويماتها الضبابية وصورها المركبة، والايحاء والرمز بدرجة تكاد تطمس رؤيته الكامنة،أو تسربلها على الأقل بغلالة كثيفة من الغموض، يستحيل معها أن تحدد مدلولها المنطقى».

وكأن محمود حسن إسماعيل كان يرد بنفسه على هذا الانتقاد حينما قال فى نقد له لديوان صالح جودت (مجلة «أبوللو» مايو ١٩٣٤): «رأيى أن الشاعر يجب أن

يحلق فى مستوى عبقريته فلا يتدانى للجمهور، بل الجمهور الذى عليه أن يتسامى إليه، لإن البيئة التى يعيش فيها غير مثقفة، لا تلتهم من الشعور إلا الغث المائع، فيجب أن نروضها على الأساليب الممتازة مهما أدى ذلك إلى سخطها، وأن كثيرا من شعراء الغرب والشرق ممن أدوا رسالتهم فى الشعر بين نار السخط والتحامل لعدم اطرادها مع ذوق الجماهير وأسلوب تفكيرها، حتى إذا فارقوا الحياة رأينا شعرهم موائد مفعمة بالمعجزات الفنية يصطرع حولها النقاد وشداة الادب والمفكرون. والشاعر كالمصور إن لم يطبع أخيلته الفذة على صحيفته وينقشها بريشته حتى تبدو آية فنية تخلب العقول، فلا قيمة كبيرة لشعره».

* * *

وقد فرق محمود حسن إسماعيل بنفسه بين شعره وبين شعر الآخرين، بقوله:

«للشاعرين بلاغةٌ فضفاضةٌ

حُشدت بلفظ فى الحقول مجلجلِ

وأنا الذى شعرى نفاثة مهجة

سكبت جداولها بهمس الجدولِ».

* * *

وليس من ريب، فى أن شعر محمود حسن اسماعيل قد شكل «الجسر» الواصل بين الحركة الرومانسية التقليدية السابقة من ناحية، وبين حركة الشعر «الحر» التى نشأت فى أوائل الخمسينات من ناحية ثانية.

وبالنسبة لى، ولجيلى من شعراء الحداثة فى مصر، فإن محمود حسن إسماعيل يمثل لى - ولنا - أبا أساسيا من آباء تجربتنا الشعرية: بما حفلت به قصائده من اجتراءات لغوية وتجديدات صورية مفاجئة، وبنزعته الجائرة إلى تصوير الريف المصرى والطبيعة المصرية بطريقة تختلف عن منهج الرومانسيين السابقين فى «تقمص» الطبيعة وإسقاط الوجدان البشرى للشاعر على عناصرها الجامدة.

ولعله من المثير للانتباه أن نجد فى ديوانه الأول «أغانى الكوخ» قصيدة بعنوان «ثورة الضفادع» لا أظن أن شاعرا غيره كان يمكن ان يجترئ على خوض موضوع كموضوعها. فمثل هذه الموضوعات لم تصبح من مواد الشعر إلا فيما بعد: مع الحداثة وما بعد الحداثة. وهو ما يشى بروح متقدة متقدمة لدى الشاعر:

«هاجها فى الليل صمتٌ غمرتْ
كلَّ نفس فيه آلامُ الشجون
وضفافٌ غارقاتٌ فى الكرى
حالمات بأسى الريف الحزين
نام فيها الموجُ، حتى خلتُها
خاصمتْ كل نسيم فى الدجون
وطريقٌ أخرسٌ، ما همست
فى ثراه خطوات العابرين»

* * *

والحقيقة أن محمود حسن إسماعيل لم يحظ بالشهرة التى تناسب قامته العالية. ولا شك أن شخصيته الانطوائية، المنعزلة عن الضجيج والضوضاء، ساهمت فى ذلك الغبن الذي وقع عليه. علي أن العامل الحاسم في هذا الغبن هو طبيعة «الجسور» فى كل مرحلة أدبية. فالحاصل أن الحياة الادبية والنقدية، عادة، تولى اهتمامها لما قبل الجسر ولما بعده، حيث تكون القسمات واضحة والتيار الفنى مكتملا. أما «الجسر» بينهما فيقع عليه الظلم والاهمال.

ولولا أن محمد عبد الوهاب غنى بعض قصائد محمود حسن إسماعيل، مثل «النهر الخالد» و «دعاء الشرق» لظل الرجل مغمورا، إلا لمن ينقب عن الحلقات الجوهرية المفقودة فى تاريخنا الأدبى الشعرى.

وما أحرانا اليوم ـ نحن الشعراء والنقاد والحركة الثقافية بعامة ـ أن نعيد الاعتبار إلى هذا الشاعر المؤثر وغيره من الشعراء المهمين الذين لم يحظوا بالتقدير والرواج المناسبين لإنجازهم الفنى الجميل.

ولعل الخطوة الأولى من خطوات إعادة الاعتبار لهذا الشاعر المؤثر المغبون، هى التوقف قليلا أمام قصيدة «مأتم الطبيعة» التى كتبها محمود حسن إسماعيل عام ١٩٣٢، فى رثاء أحمد شوقى، وهى «من الشعر الحر»، وقد نشرت فى مجلة «أبوللو» عدد فبراير ١٩٣٣، وقدمتها بعنوان «قصيدة من الشعر الحر»، وأعادت مجلة «الهلال» نشرها عدد اكتوبر ١٩٧٠، وبذيلها الشاعر بجملة «من جنازة شوقى، اكتوبر ١٩٣٢»».

ولابد أن تأمل القصيدة وتاريخها سيدفعنا إلى وضع محمود حسن اسماعيل ضمن الإرهاصات القوية لبدايات الشعر الحر. فالمدهش، هنا، أن القصيدة قد كتبت قبل نهاية الاربعينات (التى تساجل بدر شاكر السياب ونازك الملائكة على الريادة أيامها) بما يزيد عن خمسة عشر عاما كاملة.

لا نقصد أن نحل إسماعيل محل بدر أو نازك، ولكن نقصد ضرورة إدراجه ضمن هؤلاء الرواد، وخاصة أن قصيدته لم تكن بيضة الديك ـ كما كان الأمر لدى كثيرين فى تلك الفترة ـ بل إن قصائد الشعر الحر توالت بعد ذلك فى مجمل شعر الشاعر، متجاورة مع القصائد العمودية التقليدية.

وها هى القصيدة، نقدمها للقراء والنقاد، لكى يرصدوا ما فيها من بذور مبكرة للشعر الحر، وما فيها من عناصر تقليدية. لعل هذا الرصد يمنحنا أفكارا جديدة.

***

مأتم الطبيعة

نشرتها مجلة «أبوللو» عدد فبراير ١٩٣٣ وقدمتها بعنوان «قصيدة من الشعر الحر» وأعادت نشرها مجلة الهلال عدد اكتوبر ١٩٧٠:

أطرَقَ الطَّيرُ على هام الغصون
كذبيحٍ، نفرَت فيه الكلام
ودجا الكون، وسجاه السكون
بدثار الموت، والموت ظلام
وذكا فيه لُهاب للشجون
أخرسَ الشادي بشجو، وغرامْ
أي خطب قد دهاهْ؟
وأسى أطبق فاهْ؟
أترى شام الجنانْ
خمدت فيها الحياة
فبكى؟!
أم رأى ملك الكنارْ
هامدا فوق الكُثُب؟
ومزاميرَ الهزارْ
مثل عيدان الحطب
فاشتكى؟
أم فرى مهْجَتَه ظُفْرُ العقابْ
ومضى في جنبه سهم سديدْ
فسرى فيه من الموت لعاب
وغدا يخفُق كالقلب العميد
في نزُوع يتلهى بالنغم

صارخا مما دهاه..

من فناء، وعدمْ

إنه يبكى ممات الشاعرةْ..

وخرير النهر فى الوادى

كانغام النواحْ،

ومسيلُ الماء من جفن البطاح

أدمع الكون، وعبرات الطبيعة..

كلُ طير ناح فيها.. ناعيا!

كلُ غصن مال فيها.. راثيا!

كلُ نبع سال فيها.. باكيا!

عبرت يم المنايا.

وأعاصيرُ الأسى، غالت الرُّبان منها

فَهَوَتْ..

ثكلى على شط المنون.. لاهفة

ترسلُ الانات من قلب حزين..

هاتفة:

كللوا النعش بريحان الرياضْ،

والورُودْ!

ليضوع الطيب من أردانه فيها..

حياة، ومماتا!

نشدوا، والطَير فى حفل الرثاء

كلّ صبح، ومساء!

لم يمت «شوقى»

وفى الشرق شعاعٌ من سناه

سائلوا الأيام، والأحلام، والدنيا،

وما ضمتْ أفانين الحياة

واسمعوا فيها صداهْ

دولة قامتْ على عرش الحياة

من شعور، وجهاد، ودماءْ

شاعر فى الأرض لم يلق مناهْ

فرقى..

.. يشدُو لسكان السّماءْ

من جنازة شوقى اكتوبر ١٩٣٢

(فبراير ١٩٩٧)

(٣) مطر، مطر، مطر

ملء السمع والبصر والفؤاد

محمد عفيفى مطر أب من آبائى.

أذكر حواراتنا القديمة الطويلة معه، فى بيته بكفر الشيخ (ومعنا الشاعر على قنديل ـ قبل رحيله ـ والشاعر الليبى محمد الفقيه صالح). وأذكر حواراتنا الراهنة. كنا نختلف على الكثير ونتفق على الكثير، لكننا فى كل حالة كنا نتعلم منه. ما تزال فى أعماقى جملته الحاسمة الساطعة، حينما كانت تشتعل من حولنا الحوارات بخصوص دور الشعر والتزامه بتغيير الواقع الاجتماعى: (الشعر مُلزم لا ملتزم).

تمردنا عليه، وما زلنا نتمرد. لكنه كان وما زال تمرد الأبناء على سلطة الأب. قلنا إنه صار يعيد إنتاج شعره ويكرره، وأساء بعضنا اللياقة فقال: صار حصانا عجوزا لا تجوز عليه إلا رصاصة الرحمة.

لكن ذلك كله كان يعنى أننا استفدنا منه أبلغ استفادة. وأننا نقاوم أسره. وهو ـ فى كل حال ـ واسع رحيم.

ومطر هو الذى وضع (قبل غيره) أيدى مجموعة منا على نبع التراث العقلانى والصوفى والمهمش، لننهل.

قلنا له مرة: كنتَ واحدا فردا، ونحن الذين جعلناك - بنا ومعك - تيارا واتجاها عريضا. لكننا لم ننس أبدا أنه ظل وحده، تقريبا، طوال عقدين، يكتب شعره المتفرد المستعصى، فى زمن كان الصياح الثورى فيه يملأ كل دار وكل شطرة شعر.

صمد صمود المنذورين القابضين على جمر. وها هو شعره اليوم نهر غائر عذب.

نقدنا، وعلمنا وأحبنا. ونحن نقدناه، وتعلمنا منه، وأحببناه.

نقد تعجل بعضنا، وادعاء بعضنا.

وعرك أذننا لنعرف ونجرب أن الشك نعمة، وأن اليقين بؤس.

ونحن نقدنا نزوعه «القومى» المستغلق على ذاته. لكنه استخرج من غوصه طين السلالات وبهجة المواريث وسِفاح الراهن. هذا الشاعر المغبون، الذى كان بعض قادة الحركة الطلابية فى أوائل السبعينات، لا يطيق قراءة قصيدته «وشم النهر على خرائط الجسد»، وهى واحدة من فرائده وفرائد الشعر العربى الحديث، التى يتجادل فيها الهم الإبداعى مع الهموم الاجتماعية والوطنية الحية.

ولذا، قلنا، ومازال: هذا الشاعر الكبير لم تظلمه الحركة النقدية المصرية فحسب، ولم تظلمه ثقافة السلطة فحسب، ولم تظلمه وزارة الداخلية فحسب، بل نحن أيضا شاركنا فى هذا الظلم. نقول: لو أن الحركة الثقافية الوطنية والتقدمية كرست له ربع ما كرست لأى شاعر سياسى صارخ صغير، لكان مطر اليوم شاعرا ملء السمع والبصر والفؤاد.

ليست السلطة العربية وحدها هى التى تأكل بنيها، بل الحركة الوطنية الديمقراطية تفعل ذلك هى الأخرى. نحن أيضا اعتقلناه طويلا: بالتجاهل، بالذوق الفاسد، بالتقليل من قيمته السامقة.

أما أن يحبس عفيفى مطر - شاعر الحرية والعدل - لرأى أو لشعر أو لموقف، فذلك ما تدينه الحياة الثقافية والشعرية المصرية. وهو استمرار للظلم الذى لقيه مطر، ويلقاه الشعراء.

يا مطر: أنت - رغم أنف السجن، والحركة النقدية، والذوق المتخلف، والقصائد الجامدة - ملء السمع والبصر والفؤاد فاحتمل غمة البرمكيين.

(٤) المومياء المتوحشة

تجربة محمد عفيفي مطر تجربة طويلة عريضة عميقة، شقت طريقا منفردا في حركة الشعرين المصري والعربي الحديث. ويصعب دائما الحديث عن ديوان واحد من دواوين هذه التجربة (١٣ ديوانا حتى الآن) بدون النظر إلى مجمل أعمال الشاعر كلها. ولهذا فإنني سأقتصر - في هذه العجالة عن ديوانه «احتفاليات المومياء المتوحشة» الصادر عن دار سينا ١٩٩٤ - على بعض الإشارات السريعة.

هذه القصائد هي ثمار تجربة الاعتقال والتعذيب التي مر بها الشاعر، أثناء حرب الخليج (العراق - الحلف الأمريكي الغربي) حيث تم حبسه بسبب رفضه لوحشية التدمير التي قادها الامريكيون ضد العراق - نظاما وشعبا - ورفضه للتواطؤ العربي مع هذا التدمير الوحشي. وهو الاعتقال الذي مورست فيه علي الشاعر ألوان ضارية من التنكيل والتعذيب.

ولقد هيمن مناخ هذا الاعتقال على أجواء الديوان، هيمنة واضحة، أنتجت لنا ميزة كبرى وعيبا كبيرا، في آن.

أما الميزة الكبرى فهي أنها أتاحت للشاعر أن يقدم مجموعة من القصائد التي يتجلى فيها الهم الوطني والسياسي والاجتماعي تجليا لاشك فيه، يسقط عنه - مجددا - التهمة الجاهزة التي طالما رفعها في وجهه بعض النقاد وبعض القراء، وهي تهمة الغموض والتعالي عن الواقع، بالاستغراق في الجماليات الفنية.

فهنا خطاب واضح لسجين يمارس عليه قهر متنوع، حتى أنه يحدثك عن مستحدث التعذيب بالكيمياء، وعن الجلاد يتكئ على الأرائك، وعن مقام الذل الذي

عاشه على أيدى الأذلاء المهانين والمخنثين، وعن الكهرباء على المحاشم والمعاصم، ودعاوى التنوير فى ظل النعال!

أما العيب الكبير فى ذلك فهو اندفاع شاعرنا الكبير إلى حشد من الصور التقريرية المباشرة، التى تصل فى بعض الأحيان إلى «الهجاء» المقذع، وهو ما كان الشاعر يرفضه طوال مشواره الشعرى. ولن يقلل من بروز هذا العيب أن نقول إن هذه التجربة الواقعية كانت تجربة استثنائية فى حياة الشاعر كان من العسير تجاوز التعبير المباشر عنها. أو أن نقول إن هذا التعبير المباشر نفسه إنما جاء مضفرا فى سياق تجربة الشاعر المتناسجة المركبة.

الأهم من كل ذلك أن مطر يسوق الهجاء المر فى إطار تغلب عليه الأقنعة التراثية والاستدعاءات القديمة، حتي تكاد تطغي علي حس التجربة المعاصرة فيه. ويتخوف المرء من أن تكون الروم والخنوميون والمماليك وغير ذلك من استدعاءات قديمة قد خنقت البعد الراهن فى المأساة: التعذيب والقهر المصنوع بالتكنولوجيا. (من غير أن يعنى هذا التخوف إنكار المرات العديدة التى كان فيها النسيج المركب موفقا).

تلفت النظر سمتان أخريان واضحتان:

الأولى: انتشار «الشعر ومشتقاته» كرمز أساسى من رموز التجربة. فمنذ البداية ستفهم أن المأساة تقع مع شاعر، وأن المفردات المتعلقة بالشعر وأدواته وأشكاله هى جزء من معاناة الحياة كلها.

والثانية: هى ذيوع رائحة الطابع الريفى. وهى سمة ليست جديدة فى شعر مطر، لكن حضورها هنا ضمن خريطة الغزو والاعتقال والتعذيب أعطاها مذاقا جديدا، ومكن الشاعر من إقامة تداخل متين بين السياقين. وهكذا تتجادل مفردات السياق الأول (الحرب) مما ذكرنا بعضها مع مفردات السياق الثانى من مثل: «الكوانين، الغيطان، الحرام، الحصيرة، القلة، الفخار، الكوز، قصاع الفت، عسل، ششم، الركوة، القمل، خرج الأتان»

وهو هنا يواصل ملمحه الثابت فى استدعاء الطقوس والتقاليد والأدوات والخرافات الشعبية الريفية. ومثلما قدم لنا عفيفى فى ديوان «إيقاعات فاصلة الرمل» مقطعا

بديعا عن أصوات البهائم والحيوانات الريفية، يقدم لنا فى هذا الديوان فاصلا بديعا من لعبة التحطيب القروية الشهيرة. ويصل فى ذلك إلى ذرى باهرة بدءا من الأسى لما آل إليه مجد «العصا» القديم، حيث «لم يترك الأهلون من نبل العصا فى لعبة التحطيب ميراثا لأوغاد الزمان النذل.. هل رجل وضربته تجئ من الوراء؟» وانتهاء بتجسيد صوفية اللعبة الباهرة حيث «مس الملكوت وطائف بهجة ورؤى جنون الوصل توصل نشوة بالإنسان فى وجد الجنون».

وكأن الشاعر يقدم مقارنة تبين التناقض بين أخلاق الصراع هى لعبة التحطيب، وبين الأخلاق فى الحرب الحديثة!

المسألة المقلقة الأساسية فى «احتفاليات المومياء المتوحشة» هى هذا الزخم الضاغط الثقيل من اللغة المكينة والصيغ الجهمة الضخمة، والقدر الباهظ من الموسيقى الوزنية التقليدية. وفى ظنى أن هذا الزخم الضاغط يعاكس طبيعة التجربة نفسها، حيث طبيعتها الكسر والتهشيم والخلل: تجربة كسر الأنف وتفتيت الضلوع بالكهرباء والغزو الهمجى على الشعوب. ومع أن شاعرنا الكبير يعلن «هى الآفاق أعاليها انقلبت ويسح دم، والشاعر يركض عل المطر الأسود يغسله ويذيب جوارحه فى البرق وينثره خرزا»، فإن شيئا كثيرا من ذلك لم يحدث. لم ينقلب شئ فى طريقة الكتابة فى الأعالى، ولم يسح دم بطريقة الجروح فى الجسم الشعرى السليم، والشاعر لم ينثر جوارحه خرزا، بل نسقها عقودا منظومة متناظرة مستوية.

أيا كان الأمر، فان العيب الأكبر هو أن ناقدا لم يلتفت إلى هذا الديوان المهم حتى الآن، بينما هاجت الدنيا حينما كان الشاعر نفسه معتقلا. أما حين خرج الشاعر وأنتج هذه التجربة المريرة فى هذا الديوان الجميل، فلا حياة لمن ينادى. ألا ما أبأسها من حياة نقدية!

٥ ـ دنقل على خطوط النار

«لقد آن الأوان حقا لكى نقول للنقاد أن الشعراء الرواد أخذوا ما يكفى من الاهتمام والدراسة والبحث. وهذا لا يعنى إهمالهم أو إهمال دورهم فى الريادة، غير أننا ندعو إلى إعادة جدولة جهودنا وأن نلتفت إلى الأجيال الشعرية الأخرى، فهى لا تقل عطاء، وبعضها دفع القصيدة العربية إلى فضاءات بعيدة ورحبة فى الوقت نفسه، لم تتسن للرواد». هكذا بدأ الناقد والشاعر أحمد الدوسري كتابه: «أمل دنقل: شاعر على خطوط النار» الذى صدر مؤخرا عن دار الغد بالقاهرة.

وبغض النظر عما إذا كان الرواد قد أخذوا حقهم ـ فعلا ـ أو لم يأخذوه «فالشعراء الكبار يظلون منبعا لا ينضب للنقد والتقويم وإعادة الكشف والتقديم»، فإن الذى لا شك فيه أن كثيرا من شعراء الأجيال التالية لجيل الرواد لم يأخذوا حقهم المستحق من النقد والكشف والتقديم، وبينهم من أضفى على مسيرة الشعر العربى بصمات بارزة، وعلى رأس هؤلاء الشعراء الشاعر أمل دنقل.

وهذا ما يوضحه الناقد، حين يقرر أنه اختار أمل دنقل لأنه ظلم مرتين: مرة لأنه لم يكن من جيل الرواد، ذلك الجيل المحظوظ والمستأثر بكل الشهرة والدراسة والنقد، ومرة ثانية لأن أجهزة الاعلام المصرية والعربية ـ آنذاك ـ منعت تداوله أو النشر له «عدا استثناءات قليلة»، فآثر النقاد الصمت تجاهه «متخوفين».

بين ٢٣ يوليو ١٩٤٠ و ٢١ مايو ١٩٨٣ ثلاثة وأربعون عاما قضاها محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل بين قرية «القلعة» فى صعيد مصر وشوارع القاهرة

المنهكة. وبين ميلاده ويوم وفاته في المعهد القومي للأورام مسافة من الألم الحاد ملأها الجسد الناحل بالضوء، أمدته بالبركان وأصابها بالشعر، شأنه شأن أولئك الذين عمروا طويلا في الزمن وقصرت حياتهم بالسنوات، صخبوا حتى آخر نقطة ضوء في أجسادهم، فكأنما عاشوا قرونا طويلة، وما عاشوا غير سنوات قليلة.

لرصد هذه المسافة المشتعلة بين الحياة والموت خصص الناقد فصله الأول «للسيرة»، سيرة أمل دنقل، بدءا بالمولد مرورا بالصبا في كنف الوالد المعمم الأزهري الذي حفلت مكتبته بالدواوين الشعرية وكتب الأدب. ثم رحيله إلى القاهرة بعد حصوله على الشهادة الثانوية مع والده الذي يذكر لنا الكاتب أن شاعرنا «لم يكن منسجما في السنوات العشر الأولى من عمره مع نظام وترتيب والده فكلما زاد الطفل في تمرده وشيطنته زاد الأب في قسوته».

تمرد الابن على أبيه، ولعل ذلك كان أول صور التمرد على سلطة الأب التي تعددت تجلياتها فيما بعد ،فكان التمرد على سلطة الأب الشعري في كتابة شعر يتمرد على الناموس الشعري المستتب: النعومة والانسياب والعاطفية والتوافق. لينتمي هو إلى تحطيم المستتب ويذهب إلى الخشونة والنتوء والتنافر والتضاد. وكان التمرد على سلطة الأب السياسي في ذلك الوقت في اتخاذ موقف معارض للسلطة، غير مندرج في إهابها، وغير منضو في مؤسساتها ومعتقداتها الأيديولوجية والفكرية.

في هذه «السيرة» يشير الدوسري إلى واقعة كان لها تأثير بالغ في صبا أمل دنقل هي موت أخته الصغرى إذ «كانت حدثا أليما لم تستوعبه وتدرك كنهه مخيلة الطفل الأسمر الناحل ، غير أنه سيبقى منقوشا في ذاكرته حتى رقدته الأخيرة في المستشفى قبل وفاته». وقد انسابت هذه الواقعة شعرا فيما بعد بديوانه «أوراق الغرفة ٨» الذي كتبت معظم قصائده على فراش المرض.

«أتذكر

أختي الصغيرة ذات الربيعين

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمس»

وتصل السيرة إلى صداقته الوطيدة برجلين من أبناء بلده سيكون لهما كذلك شأن في الحياة الأدبية المصرية والعربية: عبد الرحمن الأبنودى ويحيى الطاهر عبد الله. ويرحل إلى القاهرة ١٩٥٨ .

وتستمر السيرة المشاكسة الملتهبة، فلنتركها الآن لننظر فى شعره من منظور الناقد أحمد الدوسرى.

يعرض الفصل الثانى «رؤية» أمل دنقل فى شعره لنجد هذه الرؤية تتوزع بين: الانسان والمجتمع والسلطة والتمرد. فيشير الناقد إلى الاغتراب الذى يعانيه إنسان أمل دنقل. وإلى تناقضات المجتمع الذى يصوره الشاعر وإلى البعد الوطنى فى شعره، فلقد أثقلت أمل الحالة الوطنية وما تتطلبه من فعل سياسى شمولي يحدث حركة المتغيرات التى من شأنها صياغة البرنامج المتجانس لسائر الشعب، والاندفاع به إلى الاتجاهات المثمرة، فكان حسه الوطنى يمثل مرتكز انسانيته المتقدمة.

وهذا هو ما أشار إليه الناقد جهاد فاضل بقوله: كان أمل دنقل شاعرا وطنيا ولكن وطنيته لم تكن على حساب فنيته. وإن كانت هذه الفكرة تحتاج إلي مراجعة. ومن جدل الانسان والمجتمع والوطن، كان الحب والحرية عنصرين أساسيين فى تكوين رؤية دنقل.

«وتضاءلت كحرف مات بأرض الخوف

(حاء.. باء)

(حاء.. راء.. ياء.. هاء)

«الحرف السيف»

هذا «الحرف السيف» هو ما سعى أمل دنقل دائما إلى امتلاكه وشحن شعره وموقفه به. ومن أجل هذا «الحرف السيف» خسر دنقل الكثير: خسر التواؤم مع مجتمعه، والتكيف مع القيم القديمة، كما خسر الالتئام مع السلطة: سواء كانت السلطة سياسية أواجتماعية أو شعرية. وكان قبل ذلك كله قد خسر عائلته الثرية، وخسر فى أثناء ذلك جميعا قدرا من العلو الفنى الجمالى.

لكنه كسب هذا «الحرف السيف»: الرؤية القاطعة والموقف الناصع، ضمير الجماعة والتأثير فى قطاعات واسعة من الشباب والقراء.

على أن أخطر ما كسبه الشاعر هو أن يكون صوت الفقراء المحاربين، ضحايا كل قهر، المنسيين من كل عدل:

«وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي أو شان

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت

ولم أدع إلى المجالسة!»

تنوعت صور المرأة في شعر دنقل - كما يذكر الفصل الثالث - عبر المراحل الفنية التي مر بها، غلبت على هذه الصورة الملامح الرومانسية في البداية، سلبية وصفية، ثم تصبح الصورة واقعية: بنت الهوى، الجسد، المبصرة، الأم، الوطن:

«رفعت أمه الطيبة

عينها

نهضت، نسقت مكتبه

دفعته كعوب البنادق في المركبة»

كيف صاغ أمل دنقل هذه الرؤى والمواقف الحادة في تشكيلات فنية؟

يجيب الفصل الرابع «الأداة» عن هذا السؤال. فيعرض للصورة الشعرية من خلال تقسيمها إلى: الخيال «سريالي وواقعي»، الحياة اليومية، «الذاكرة، الطفولة، حركة المجتمع، والتراث : القرآن، الانجيل، السير والحكايات والمأثورات الشعبية.

ومن أبرز نماذج الصورة الشعرية المركبة:

«عيناك: لحظتا شروق

أرشف قهوتي الصباحية من بنهما المحروق

وأقرأ الطالع

فى سكون المغرب الوادع

عيناك - ياحبيبتى - شجيرتا برقوق

تجلس فى ظلهما الشمس،

وترفو ثوبها المفتوق»

ويعرض للإيقاع وأشكال نموه المختلفة: دورة تصاعدية وتراجعية، ونمو أفقى ورأسى. ومركب.

وكل ذلك يخلق «بنية ايقاعية درامية تتراءى حينا.. أنها كل النص، وتتراءى حينا آخر أنها البديل الذى يطرحه الشاعر للعناصر غير المنتظمة فى العالم».

ويختم الناقد بالتعرض للغة: حيث البساطة المدهشة، واستنطاق الحروف وتفجير طاقاتها الصوتية، والحوار اللغوى، والتنافر، والتضاد، والمفارقة، والسرد، وكسر التوقع، والجمل الاعتراضية.

«توقفنى المرأة فى استنادها المثير،

على عمود الضوء:

(كانت ملصقات «الفتح» و«الجبهة»

تملأ خلف ظهرها العمودا)

تسألنى لفافة».

(١٩٩١)

٦ ـ المواطن مصرى

كل سنة وأنت طيب.

هذه هى الجملة التى ترددها الحياة الثقافية، المصرية والعربية، لمواطن مصرى اسمه محمود أمين العالم، بلغ (١٨ فبراير) الحالي عامه الخامس والسبعين من عمر عميق خصيب.

عندما ولد هذا المواطن عام ١٩٢٢ كانت الحياة المصرية ما تزال تعيش أجواءً ساخنة من ثورة ١٩١٩ التى قادتها الطبقة المتوسطة بزعامة سعد باشا زغلول. وبعد عامين من ولادته كانت بلاده تشهد انبعاث حدثين كبيرين:

الأول هو نشوء النشيدين المصريين الصميمين اللذين غناهما سيد درويش، واحد هو بمثابة نداء حنين لزعيم الثورة فى منفاه «يابلح زغلول حيانى يابلح»، وواحد بمثابة ترجمة وجدان المصريين وهم يستقبلون الزعيم ورفاقه حينما عادوا من المنفى، ليتصل مصطفى كامل بسعد فى: «بلادى بلادى بلادى، لك حبى وفؤادى».

والثانى: هو نشوء أول تنظيم يسارى مصرى (١٩٢٤)، بعد تأثر الحياة الثقافية والسياسية فى مصر بالتيارات الاشتراكية والفكرية فى بلاد الغرب.

وكان هذا المواطن فى الثلاثين من عمره حينما قامت ثورة الضباط الأحرار، فى ١٩٥٢، ليقف الرجل ـ الذى كان قد صار إحدى الشخصيات الأساسية فى التنظيمات

اليسارية ـ الموقف المعتدل من الثورة ورجالها، وهو الموقف المضاد للموقف المتطرف الذى رأى فيها مجرد انقلاب عسكرى تآمرى يتم بالتواطؤ مع القصر أو مع الإنجليز أو مع الولايات المتحدة الأمريكية!

غير أن هذا الموقف المعتدل لم يجنبه أن يكون إحدى ضحايا المذبحة الجامعية فى ١٩٥٥، حينما فصل من الجامعة ـ مع الكثيرين من الأساتذة فى شتى جامعات مصر ـ أثناء الآثار العاصفة لأزمة مارس ١٩٥٤ الشهيرة: حيث محنة الاختيار الصعب بين حكم الديمقراطية وحكم العسكر! بل لم ينجه منها ـ كذلك ـ أن يكون موضوعه للماجستير حينئذ «فلسفة المصادفة» بعيدا عن الأيديولوجيا الاشتراكية المباشرة.

ويبدو أن عام ١٩٥٥، فى حياة هذا المواطن المصرى، كان عاما أساسيا، ففيه ـ كذلك ـ صدر كتابه الهام «فى الثقافة المصرية» بالاشتراك مع الدكتور عبد العظيم أنيس. وهو الكتاب الذى ألقى حجرا ضخما فى مياه الحياة الثقافية، وحرك دوائرها حركة عنيقة. ربما امتدت للعقود التالية، حتى هذه اللحظة.

* * *

كل سنة وأنت طيب.

فى السابعة والثلاثين من عمره، شرف المواطن المصرى بالمعتقل، وطاف بالواحات والمحاريق وطره وأبى زعبل والمزرعة، وذلك ضمن الحبسة الكبرى التى «لمّ» فيها عبد الناصر آلافا من «الاشتراكيين» فى هجمة واحدة، ليلة رأس السنة فى آخر ساعات ١٩٥٩، فيصبح الحال هكذا: النظام السياسى يدعو للاشتراكية بينما «الاشتراكيون» فى المعتقلات والسجون! وتزدهر نظرية المفارقات أو «فلسفة المصادفة» ليدرك الرجل صحة أطروحته التى ساقها قبل خمس سنوات: أن للمصادفة حتميتها، وأن للعشواء قانونا.

وفى المعتقل كان المواطن المصرى (محمود) يخترع لنفسة آلية خاصة لمقاومة التعذيب والقهر. فكان يشخص إلى الجدار ويشكل بمخيلته على الحائط شاشة سينما

ذاتية داخلية، يرى عليها ما تنتجه ذاكرته وأحلامه من رؤى وحكايات وقصص، حتى يعلو على الألم والعذاب، ويحفظ روحه من الانهيار وجسده من السقوط.

بلغ الرجل، وهو فى المعتقل عامه الأربعين (١٩٦٢)، فى اللحظة التى كان فيها نظام الحكم «الوطنى» يعقد المؤتمر القومى للقوى الشعبية، ويقوم بعملية التأميمات الكبرى ويعلن الميثاق (ميثاق العمل الوطني). ولنا أن نخمن حال هؤلاء الاشتراكيين وهم يسمعون أن "الميثاق" استعار الكثير من مقولاتهم ليضمنها نصوصه، مثل «الاشتراكية العلمية» و«الصراع الطبقى» و «الطريق العربى للاشتراكية» و«تذويب الفوارق بين الطبقات»، بينما هم أصحاب هذه المقولات قابعون خلف أسوار الوادى السحيق!

مجددا، مجددا، تزدهر التناقضات وترفرف المرارات السوداء.

***

كل سنة وأنت طيب.

الإفراج ١٩٦٥ . ظن المواطن المصرى أن بالإمكان الوصول إلى صيغة مشتركة مع النظام الناصرى (الذى أعلن توجهه الاشتراكى وخطته الخمسية الأولى، وقطع أشواطا فى بناء السد العالى). كان الاشتراكيون قد خرجوا من السجون، بعد حل تنظيماتهم السياسية، والموافقة على العمل من داخل النظام السياسى القائم!

صار المواطن رئيسا لمجلس إدارة «أخبار اليوم» فعمل على النهوض بها وبحال الصحافة المصرية بأسرها، ولكن سرعان ما خاب سعى العشاق، حينما أدرك المواطن أن عمله يفسده رجال السلطة «الاشتراكية»!

ليست المصادفة وحدها هى التى أعطتنا محمود أمين العالم. وإذا كانت المصادفة وحدها هى التى فعلت ذلك، فلابد أن لها وراء ذلك فلسفة عميقة كامنة.

الخامسة والأربعون من عمر المواطن المصرى، حينما وقعت الواقعة: هزيمة ١٩٦٧ ، ليدخل بعدها بقليل في غياهب مفارقة تراجيدية جديدة، عندما أقام عبد الناصر «التنظيم الطليعى» ليصبح تنظيمًا «سريا» على الجماهير و «علنياً» على وزارة

الداخلية، ليستمر مسلسل ازدهار التناقضات وانفجار «فلسفة المصادفة» التى كان هو شاهدها الكظيم!

* * *

كل سنة وأنت طيب.

كان المراطن المصرى يتعجب وهو يتلقى قرار نقل ١٠٤ من خيرة المثقفين والصحفيين والكتاب، فى أوائل ١٩٧٣: كيف يكون ذلك الإقصاء مقدمة لحرب التحرير؟

هل ستعيد المفارقات نفسها، إذ يعد السادات عدة الحرب بمذبحة لجنة النظام مع الكتاب والمثقفين؟

فى هذه اللحظة كان ديوانه «قراءة لجدران زنزانة» قد صدر، ليعد العدة بعده للرحيل إلى فرنسا. وكانت حرب «التحريك» قد انتهت إلى ورقة أكتوبر ١٩٧٤، الداعية إلى فتح السوق المصرى للنهب الرأسمالى، فيما عرف باسم «الانفتاح الاقتصادى». وطوال السنوات التى قضاها الرجل فى باريس (مساهما فى إصدار مجلة «اليسار العربى») كان هو البعيد القريب.

وحينما غزت إسرائيل لبنان وحاصرت بيروت، فى صيف ١٩٨٢، كان المواطن محمود يصل عامه الستين. وكانت مياه كثيرة قد جرت: اغتيل السادات بأيدى صنائعه التى رباها منذ ١٩٧٢ ، وبات عجز الأنظمة العربية واضحًا وضوح الشمس.فبدأ الرجل يلمس احتياج وطنه إليه، فراح يلملم نفسه للعودة، التى تمت فى منتصف الثمانينيات.

* * *

كل سنة وأنت طيب.

أيها المثقف العضوى الذى لم يكتف ـ بعد عودته ـ بأن يكون من نخبة النخبة، فاختار أن يساهم مساهمة ميدانية (بجوارمساهماته الفكرية النظرية) فى تأكيد الدور

الفعال للمثقف: فأصدر كتابه غير الدورى الجاد «قضايا فكرية» ليصبح واحداً من المراجع الجوهرية فى مسائل الفكر العربى الحديث والراهن. وشارك، بحمية حسدناه عليها، فى انتخابات مجلس الشعب عام ١٩٨٦، مرشحًا عن إحدى دوائر الجيزة، ليستعيد تجربة الاختلاط بالناس فى الأحياء الشعبية والقرى والنجوع، داعيًا لبرنامجه السياسى، الذى يعلم أن فرص نجاحه - أمام الوزراء من مرشحى حكومة الحزب الوطنى - ضئيلة، لكنه اختار التجربة لينزل إلى الأسواق ويخوض معركة سياسية علنية فى الهواء الطلق (الذى لم يجعله زبانية الحكومة طلقا تماما).

ثم بمشاركاته الدائبة فى الندوات والملتقيات الفكرية والسياسية، كأنه ما يزال فى مرحلة «الدعوة» للرسالة الاجتماعية التى حملها: الاستنارة والعقلانية والديمقراطية والعدالة والتقدم.

ما راية المثقف العضوى (أقصد المواطن المصرى) فى كل هذه الميادين؟ كانت الراية هى: «التسامح»، بما يحمله التسامح من احترام الرأى الآخر، وإدراك التعدد، وإنكار الأحادية والاستبداد.

* * *

ستصادفه كثيرا فى طرقات المدينة، باسما، هاشاً باشًا، ماشيا على قدميه. وفى السبعين، أى فى ١٩٩٢، اعترف بأنه عاش ممزقا بين الشعر والسياسة والفكر، وتذكر أمه حتى دمعت عيناه وهو يتحدث عن المرأة فى حياته، مشيرا إلى الدور الجوهرى الذى نهضت به سميرة الكيلانى - زوجته - فى حياته الصعبة، معرجًا على «شهرت» - ابنته - التى علمها الاعتداد بالرأى ورباها على قيمة الاختلاف، فاعتدت برأيها إزاءه هو، واختلفت معه وعنه. وهو الرحب الفخور: لأنه المواطن المصرى.

المواطن المصرى فى الخامسة والسبعين، صلب العود رغم هشاشة الزمن، مضئ المحيا رغم تراكم الظلمة، كأنه يمشى عكس الخراب: ثلاثة أرباع قرن مصرى عبرت عليه وعبر عليها، تراءت صور ودالت دول وجرت مياه، وهو المنتج الحى، مستخلص الخبرة، ليصدر فى عامه الخامس والسبعين - كتابين هامين: هما: «الخصوصية

والكونية فى الفكر العربى المعاصر» و«الموقف من التراث»، ويجهز للطبع ماكتبه من دراسات فى محبوبه: الشعر.

المواطن المصرى، فى الخامسة والسبعين، يخجل أن يحتفل به الآخرون. وليس أمام الآخرين سوى أن يحتفلوا به عنوة، كما نفعل! وهو لن يغضب لأنه الذى علمنا فضيلة «التسامح».

الرجل الذى ولد قبل أيام من تصريح ٢٤ فبراير ١٩٢٢ (الذى أعطى مصر استقلالا اسميا، وبلغ الخامسة والسبعين بعد أيام من توقيع «اتفاق الخليل».

نحن نحتفل به، ليس من أجله، بل من أجلنا. من أجل أن نسعد بأنه بيننا وعلى رأسنا، ومن أجل أن نفخر بأن اليسار المصرى قدم لمصر وللعرب قيمة وقامة.

* * *

كل سنة وأنت طيب.

أيها المواطن المصرى. أيها «المصادفة» المحبوكة: محمود أمين العالم.

(١٩٩٧)

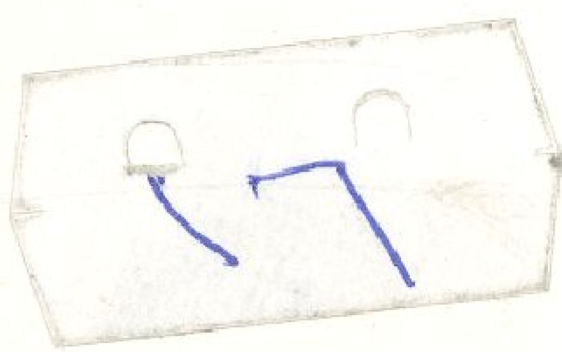
الموضوع	الصفحة

هذه مجموعة من المقالات المتفرقة، التى كُتبتْ فى أوقاتٍ متفرقة طوال أكثر من عقدين كاملين (الثمانينات والتسعينات). يجمعها خيطٌ رئيسىٌ واحدٌ: هو تقديم نموذجٍ صحّى للعلاقة مع «الأب»، أو الأجيال الشعرية والنقدية السابقة. وهو نموذج ينطوى على التفاعل الجدلى السليم بين الأبناء والآباء، فى حقل الإبداع والفن والأدب.

هذا التفاعل الذى يحتوى على احترام جهد السابقين، ووضعه فى سياقه التاريخى الصحيح، سياق السبق والريادة، كما يحتوى على نقد هذا الجهد، وتبيان السعى إلى تجاوزه.

ولعل مقالات الكتاب، تعطى مثالاً معاكساً لمفهوم «قتل الأب» بالمعنى المعرفى القويم، لا بالمعنى الإجرامى الغشيم، الذى شاع بين بعض الأجيال الجديدة.

إن هذا المعنى القويم «لقتل الأب» هو صورة من صور إحيائه لا إماتته: إحياءٌ لا يعنى الذوبان فيه، ولا يعنى نفيه، فى آن، لأن كلا التطرفين ـ الذوبان أو النفى ـ هو «قتل للذات».



المجلس الأعلى للثقافة

تصميم الغلاف: هشام نزار